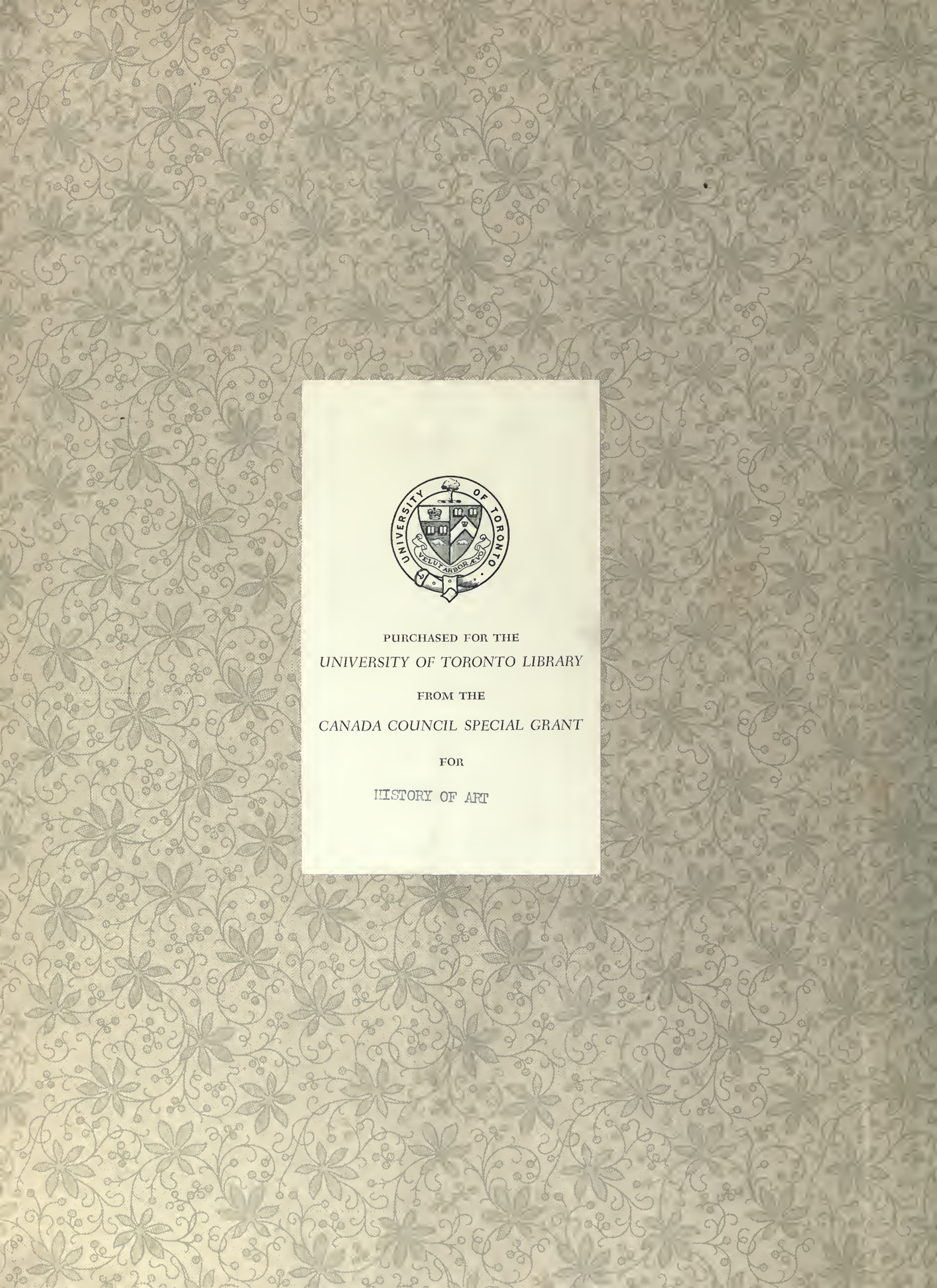
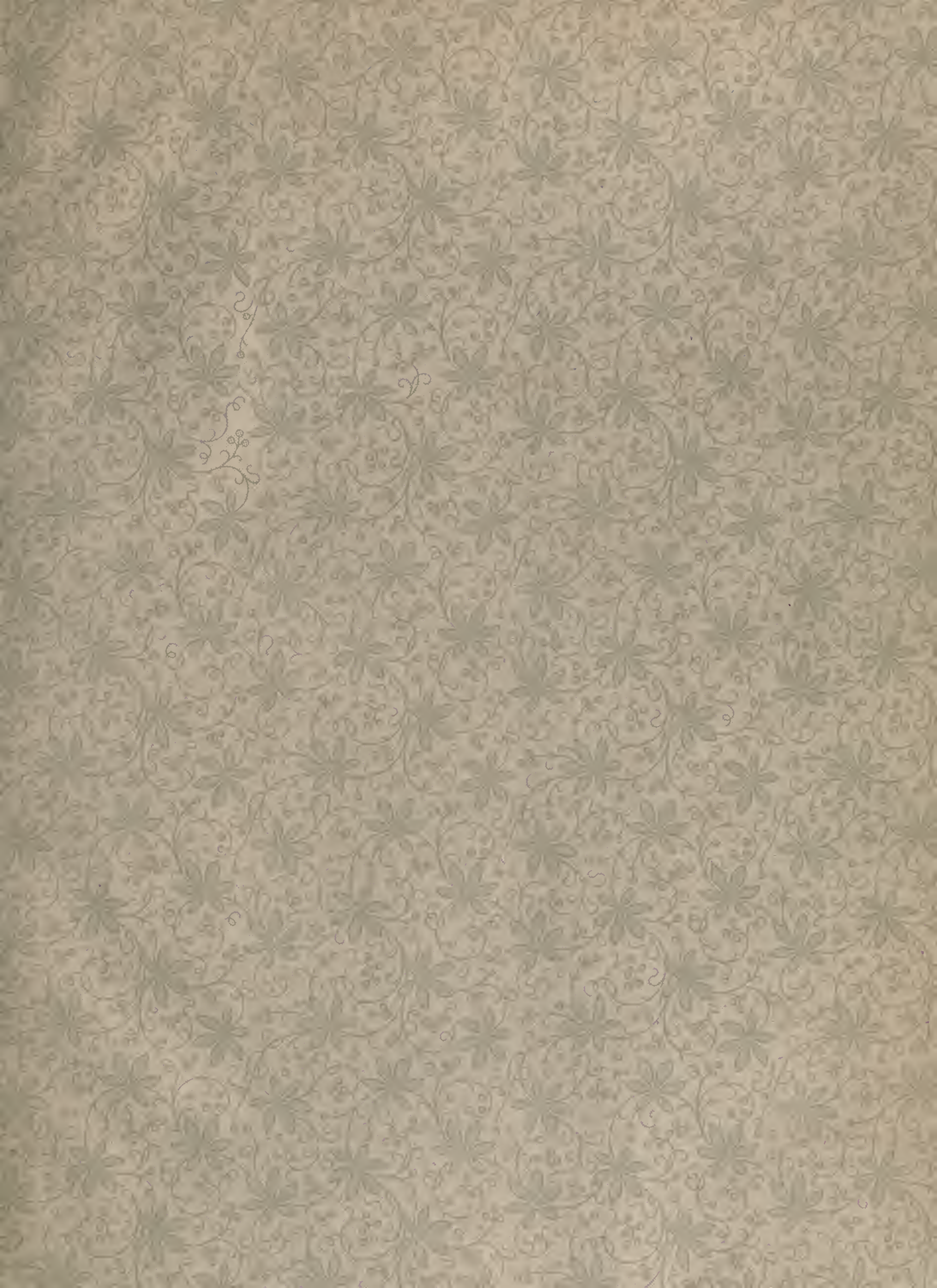
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS









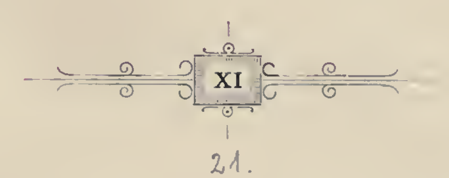
DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL





KGL. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI DR. C. WOLF & SOHN.

Inhalts-Angabe.

1900. I. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.





Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Raffael Schuster-Woldan

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Die jüngste Bewegung in den bildenden Künsten, welche vorzugsweise der Malerei als Selbstzweck kräftigen Vorschub geleistet hat, die das Recht des individuellen Empfindens betonte, hat trotz des vielen Guten, das hiemit zu Tage gefördert wurde, dem ideellen Bedürfnisse unserer Zeit nicht Genüge gethan.

Die Darstellungen des nackten Naturalismus in Leben und Empfindung haben den Mangel einer harmonischen Ausgestaltung des ideellen Gehaltes unserer Kultur fühlbar gemacht. Die vornehmsten Geister und Gemüther fliehen unbefriedigt aus dieser Erscheinungswelt in jene fernen Zeiten zurück, wo Kunst und Leben in der künstlerischen Darstellung einen mehr harmonischen Ausdruck gefunden haben. So ist es zu verstehen, dass eine so ausgebildete, abgeschlossene Welt, wie sie die Renaissance in Italien gezeitigt hat, uns heute noch viel näher steht als bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen mag.

Unter den wenigen Erscheinungen, die nach klarer Ausgestaltung des modernen Empfindens ringen, und doch den höheren, idealen Anforderungen an die Kunst gerecht werden wollen, tritt uns Raffael Schuster-Woldan als eine sympathische entgegen. In seinen Bildern webt und lebt eine eigene Welt, eine Welt der Schönheit. Eine Schönheit, die duftig und thaufrisch wie eine Blume im

goldigen Morgensonnenglanz erstrahlt, spiegelt sie sich im leuchtenden Gewölke der Landschaft, erfasst uns in der Gestalt eines jungen Mädchens voll Anmuth und keuschen Liebreizes, im «Wehen des Mittags», in der «Dämmerung des Abends» und auf luftiger «freier Höhe». In diesen grösseren Darstellungen schwingt sich des Künstlers Genius in die Sphären freier, malerischer Dichtung empor, in welcher die ideellen Werthe unserer Zeit in vollendete Formen gefasst werden.

So sensible, feinfühlige Naturen wie Raffael Schuster-Woldan können sich wohl nur unter dem Einfluss wahrer Bildung entwickeln; sie sind Blüthen einer reifen Kultur.

Als der Sohn des preussischen Amtsgerichtsrathes Heinrich Schuster wurde Raffael am 7. Januar 1870 zu Striegau in Schlesien geboren. Er besuchte zuerst das Gymnasium zu Liegnitz, später das Ludwigsgymnasium zu München. Jenen hellen Drang, in Bildern zu offenbaren, was die Seele bewegt, hat der Sohn wohl vom Vater geerbt, der unter dem Namen Heinrich Woldan auch als Schriftsteller engeren Kreisen bekannt war.*) Sein inneres Anschauen und Empfinden hat ihn daher wohl von Anfang an zu künstlerischer Bethätigung gedrängt, und so mochte es kommen, dass bei seinen späteren Besuchen in den Werkstätten von Münchener Künstlern, wo er die individuell verschiedene Art der Naturauffassung beobachtete, in ihm die Erkenntniss reifte, dass er nur im schaffenden Berufe des Künstlers seinen höchsten Wunsch, sich seine eigene, ruhig vornehme Welt, die er noch unklar und verschwommen in seinem Innersten träumte, auszubauen, der Erfüllung näher bringen könne. So begann er 1887 mit siebenzehn Jahren seine Studien als Maler und erhielt zuerst von Münchener Meistern im Zeichnen nach der Natur Privatunterricht. Daneben wandte er sein Hauptinteresse den alten Meistern zu, vorzugsweise waren es in dieser Zeit die Rembrand'schen Radirungen im Münchener Kupferstichkabinet, die ihn anzogen.

Frank Kirchbach hielt damals in München eine Malschule. Bei ihm trat Raffael Schuster-Woldan später ein, und als sein Lehrer, einem Rufe folgend, an das Städel'sche Kunstinstitut nach Frankfurt übersiedelte, zog er ihm mit einigen Kollegen nach. In den Herbst 1889 fällt ein kurzer Aufenthalt in Paris, das damals als Mekka der Maler galt. Unserm Künstler jedoch missfiel die Art an der Seine, es war keine Atmosphäre, die ihm behagen konnte. Er äusserte sich darüber einmal selber, es sei damals geradezu Mode gewesen, nach Paris zu gehen, und man sei ausgelacht und nicht verstanden worden, wenn man sich nach Italien hingezogen fühlte. Frankfurt hat der Maler dann bald verlassen. Es entwickelte sich mehr und mehr der Sinn für's Koloristische, wobei ihm aber sein noch mangelhaftes Können in der Formengebung nicht entging. In strenger Selbstzucht unterdrückte er vorläufig diesen Hang, um nur Zeichenstudien obzuliegen. Er zog sich in das damals bei Malern noch wenig bekannte Dinkelsbühl zurück und trieb hier längere Zeit streng figürliches Zeichnen. Diesem Aufenthalt folgte ein solcher in Rothenburg an der Tauber, wo er dann schon nebenher die ersten Naturstudien im Freien malte. Im Sommer 1890 besuchte er die Nordseeküste und Helgoland und widmete sich dort ganz dem Studium der Landschaft, was ihn jedoch nicht abhielt, noch im Herbst desselben Jahres an der königlichen Akademie zu München bei Professor Hackl wiederum fleissig zu

*) Eine Sammlung seiner Gedichte «Aus sonnigen und rauhen Stunden» in der J. B. Metzler'chen Buchhandlung, Stuttgart 1883 erschienen.

zeichnen. 1891 im Spätjahr machte Schuster-Woldan seine erste italienische Reise, auf welcher er zunächst von der italischen Landschaft einen nachhaltigen und nachwirkenden Eindruck empfing, den man in seinen ersten Skizzen und Bildern deutlich erkennen kann. Abermals kehrte er zur Akademie zurück, geweckter, unruhiger, sich selber suchend, jedoch nur, um ihr Ostern 1892 ganz den Rücken zu kehren.

Er war der Schule entwachsen. Von dieser Zeit an schreitet er, die eigene Art entwickelnd vorwärts, kostet zum ersten Mal das Hochgefühl befreiten Schaffens, beginnt als Maler den Kampf des Individuums gegen die Gattung. Er malt sein erstes Bildniss mit individuellen Zügen. Es stellt eine junge Dame dar, welche auf einem Felle kniet. Hier tritt schon der besondere Zug, das Dargestellte für sich selber sprechen zu lassen, das Vermögen einer innerlichen Auffassung deutlich hervor. Die junge Dame kniet auf einem Fell und stützt sich mit beiden Händen darauf. Man sieht, sie gibt sich gern in dieser Weise, sie hat offenbar die Gewohnheit, diese Haltung anzunehmen. Der Maler fand im Suchen nach der Seele glücklich ihren Ausdruck in Augen und Mund. Es spricht aus dieser Wiedergabe von Farbe und Formen schon ein gereiftes Verständniss und grosse malerische Fertigkeit. Wie ist das ganze Bild zusammengehalten! Die braunen und grauen Töne als warmer Hintergrund für die frische Erscheinung des Mädchens, die aus der grossen hellen Masse des Felles klar und weich herausgebildet ist wie in Thon modellirt. Mit echt malerischer Freude am Vorwurf, mit Liebe und Fleiss hat er auch das Einzelne durchgebildet, die Hände beobachtet und in ihrer charakteristischen Haltung und Form wiedergegeben, die Bewegung ebenso lebenswahr wie anmuthig festgehalten. Wenn man berücksichtigt, dass das Jahr 1893, das eigentliche Geburtsjahr der Secession, eine Zeit tollster malerischer Umtriebe war, so muss man über die selbständige Haltung des Bildes staunen, und es überrascht uns des jungen Malers vornehme Zurückhaltung von der Mode des Tages. Dieses Bild, zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen Porträt einer alten Dame, fand Aufnahme in der vierten Jahresausstellung im Glaspalast.


Raffael Schuster-Woldan. Porträt einer Dame.

Neben solchen Porträtstudien beschäftigte sich der Immerthätige im Sommer viel mit dem Studium der Landschaft. Das Verständniss für dieselbe in ihrem verschiedenen Charakter eignete er sich schon frühe an. Mit gutem Aug' und fertiger Hand hat er die eigenthümlichen Züge hauptsächlich der Voralpen und des deutschen Mittelgebirges festgehalten. Die reizvollen Berge und Thäler des Thüringerlandes mit den blauen magischen Fernen, die sattgrünen Triften des bayerischen Alpenvorlandes mit den scharfbegrenzten Bergkonturen im Hintergrunde sind in den ersten Bildern oft wiederkehrende landschaftliche Züge. Später bringt er in seinen Bildern auch Motive aus der italienischen Landschaft, deren malerischen Gehalt er schon auf seiner ersten Reise erkannt hat. Aber auch hier schildert er vorzugsweise Gegenden, welche einen ähnlichen Charakter aufweisen, wie grünumkleidete, wellige Höhenrücken mit Aussichten auf weite Ebenen, auf ferne duftige Bergspitzen oder auf einen schmalen silbergrauen Streifen am Horizont, das Meer. Oft werden beider Züge in die Gesammtstimmung des Bildes getaucht und darin verwoben, indem sie als idyllische Durchsichten und als landschaftlicher Hintergrund gebraucht werden. Sie helfen das Gleichgewicht bei der Vertheilung der Massen herstellen, den Accord der Farben erhöhen oder ihn dämpfen. Das eifrige vorhergehende Studium und spätere Hereinziehen der Landschaft in seine grösseren Kompositionen zeigt, wie des Malers Streben von Anfang an auf das ganze umfangreiche, stoffliche Gebiet seiner Kunst gerichtet war und wie er sich der dadurch erreichten höheren harmonischen Bildwirkung und Stimmung wohl bewusst ist.



Raffael Schuster-Woldan. Kinderstudie.

Erstaunlich reif und fertig bringt seine Kunst dies alles zur Darstellung in dem Bilde «An den Pforten der Dämmerung». Kühle des Frühabends, krystallhelle Luft in blauen und gelben Tönen, die eigenthümliche Helle, die dem Nahen der Nacht vorangeht. Gross, raumerfüllend ragen zwei Gestalten hervor; die eine breit mit dem Rücken im Vordergrund, den Kopf im Profil zeigend, scharf umrissen in prachtvoller Kontur hält auf der linken Hand einen Falter. Leise schwirren seine Flügel im Weben der Dämmerung. Hinter ihr sieht ein Kind hervor, lieb und kindlich hält es eine reife Frucht in der Hand, schattenspendendes Kastanienlaub als Hintergrund. Sind hier dunkle Massen zusammengehalten, so öffnet sich rechts hinaus ein weiter Ausblick in die lichte Landschaft mit ihren welligen, bewegten Bergrücken und saftig grünen Wiesen im Thale. Davor erhebt sich die andere Frauengestalt in kühles Weiss gekleidet. Dunkeläugig, fast schwermüthig schaut sie in's Weite, ein



Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildniss





Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sonnet





Raffael Schuster-Woldan. Römische Frau.

edelgeschnittenes, plastisch geformtes Antlitz, dunkle Flechten umschliessen es, und Herbstzeitlosen sind zum Kranze um ihr Haupt gewunden. Ahnen der Nacht, geheimnissvolle Dämmerung, webendes Leben. Das schwache Licht umspielt sie mit fahlem Scheine.

Der Maler gibt hier zum ersten Mal in einem Bilde einer tiefen poetischen Stimmung Ausdruck, und im weiteren Laufe seiner Entwickelung stehen solche Bilder als Merkzeichen seines Empfindens und Strebens bedeutsam am Wege. Die erste reife Frucht junger Jahre, die erste seelisch durchgearbeitete, empfundene Komposition! Ein gewichtiger Ernst, echte, ehrliche Vertiefung in den Stoff und darin niedergelegtes, laut sprechendes Zeugniss für erworbenes und sicher beherrschtes Können! Der Sinn des Malers ist hier ganz auf die Form gerichtet als auf das Wesentlichste der Erscheinungen, und in der Form, weniger in der Farbe, drückt er die innere Stimmung aus. Das Bild hat desshalb im Kolorit etwas ungemein Klares, kräftig Frisches gegen andere der Folgezeit. Dieses Werk ist bei seinem ersten Auftreten vollständig übersehen worden, man hat es nicht nachempfinden können. Jetzt, wo Reflexe weiter zurückliegender Epochen hereinspielen, wo man wieder mehr von solchen Erscheinungen hält, wo man ein Bild nicht allein des malerischen, reizvollen Kolorits wegen schätzt,

jetzt wird man dieses Bild vielleicht besser verstehen. Merkwürdig und als Beweis innerer Haltung und Fertigkeit ist es anzusehen, wie gegenüber den malerischen Bestrebungen der Zeit hier der Künstler an sich festgehalten hat. Nur eine solche Stärke und Selbständigkeit konnte ihn gegen den tosenden Strudel der Umsturzbewegung, der Viele kopflos machte und mit sich riss, schützen. Ganz ging zwar diese Bewegung auch an ihm nicht vorüber, dazu ist er eine zu aufnahmsfähige Natur, das zeigen die späteren, stark koloristischen Neigungen.

In dieser Epoche, als deren künstlerischen Höhepunkt wir das eben besprochene Bild annehmen können, sind noch eine «Madonna» und der «Abendgang», ferner das Bildniss der J. J. entstanden. Die Madonna hat er in menschlichen Zügen wiedergegeben. Das Gemälde erscheint in der Komposition etwas zusammengedrängt gegen die grosse freie Luft des Hintergrundes und erinnert darin an die spitzwinkeligen frühen Kompositionen der italienischen Meister vor Raffael's Zeit, der solche in freie plastische Gruppirungen auflöste. Im Einzelnen sind schöne Stellen darin, wie die Hände des Mädchens, das links am Rande hereinschaut, die seelische Schwingungen auszudrücken scheinen. Die Madonna sieht in die Höhe, träumerisch im reinsten Unbewusstsein. Ueber ihr ringsum blaut sich wolkenlos heiterer Himmel. Den Hintergrund bildet eine idyllische Landschaft mit einer Burg auf einem Hügel und im Thale zwischen grünen Matten wie ein silberner Faden dahinziehend ein Flüsschen.

Das Bildniss der J. J. ist ein sehr bemerkenswerthes, weil hier des Malers Neigung zur Form durch die dargestellte Persönlichkeit gleichsam bedingt wird. Oft hört man, es gäbe kein zu grosser Darstellung geeignetes Geschlecht mehr, sieht man aber dieses Porträt, so erscheinen die Formen des Objektes antiker Plastik verwandt. Eine solche Erscheinung füllt jeden Raum aus und ist hier über die Lebensgrösse hinausgewachsen. Das Gefühl des Künstlers hatte das Bedürfniss, das Imposante einer solchen Erscheinung möglichst vollständig und gross zum Ausdruck zu bringen, als leide ein so grosses Gebilde der Natur keine Verkleinerung in der Wiedergabe. Wie ist in diesem Bilde alles sogenannte malerisch Zufällige vermieden! Wie alles in Ruhe versetzt und plastisch geworden! Die Form beherrscht hier die Farbe. Die Farben geben in ihrer Mässigung wirklich das Gefühl kühler Schönheit und Grösse wieder.

Ein Bild, in dem ebenfalls des Malers seelische Stimmung durchklingt, ähnlich wie in dem «An den Pforten der Dämmerung», nur nicht so tief und mit solcher Anschaulichkeit, ist der «Abendgang», der während eines Sommeraufenthaltes 1894 in Sanct Ulrich im Grödener Thal entstand und 1895 im Glaspalast ausgestellt war. Zwei Mädchen ergehen sich am Abend im Freien. In purpurnem Licht erstrahlt die Abendluft, schwer melancholisch, in dunkler Gewandung schreitet die vordere Gestalt, Hals und Kopf vorwärts geneigt. Die Hände an die Brust gezogen scheint es, als ob ein unbestimmbares Sehnen sie durchziehe, als ob all' ihre Sinne davon erfasst und erdenflüchtig geworden wären. Der Blick ist nach innen gerichtet. Leise umspielt die Abendluft das lose, offene Haar. Die andere, über deren Schultern das goldige Licht hereinfluthet, geht sorglos und unbefangen nebenher. In ihrer ganzen Bewegung wird sie zum Gegensatz gegen die ernstere Genossin. Spielend hat sie die linke Hand in's Korallenhalsband geschlungen. Auch malerisch wirkt sie als lichter Kontrast

gegen die Gefährtin. Entgegen der Strenge in der Form, die in den ersten Bildern vorherrscht, ist hier schon mehr malerischer Anschauung Raum gegeben, dringt hier schon mehr die Farbe vor. Diese Neigung kann man auch in den zu dieser Zeit entstandenen Porträts beobachten, so in dem Bildniss der Gräfin B. und in dem der Frau Dr. B.



Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Das Bedürfniss des Malers zu gewissenhaftem Beobachten und Studiren seiner Objekte verlässt ihn niemals. Allen diesen Bildern geht eine Reihe von Studien voraus, alle weisen sie schon eine ungemein exakte Zeichnung auf, und in diesen Skizzen begegnen wir unmittelbarer noch als dort den freien flüssigen Zügen seiner Hand. Schon unter Hackl's Schulung betrieb er mit grossem Ernst das Studium der Formen in ihrer malerischen Wirkung, wofür die auf Seite 15 stehende Aktzeichnung eines Mädchens, vom Rücken nach der Seite hin gesehen, als Beispiel gelten mag.

Im Frühjahr 1895 zog unser Künstler wieder nach Italien. Diese italienischen Reisen greifen immer bedeutsam in seinen Werdegang ein. Es scheint, als ob er unter dieser Sonne an innerer Reife zunehme und eine Fülle künstlerischer Anregung mit heim bringe. Vornehmlich ist es der seelisch verwandte Zug, der ihn immer wieder zu den grossen Alten hinzieht, die Harmonie, die Abgeklärtheit und Abgeschlossenheit in ihren Schöpfungen. Schwer können sich auch unsere modernen Künstler dem Einflusse derselben ganz entziehen, wenn sie ihre Werke geschaut haben und ihnen die Verwandtschaft mit dem eigenen Empfinden bewusst geworden ist. Dies zeigt sich vor Allem bei den Präraffaeliten, welche in innigere, idealere Beziehungen zu den Alten getreten sind, wobei nur für unser hochentwickeltes, modernes Farbenempfinden ihr Kolorit manchmal befremdet. Wenn Raffael Schuster-Woldan in die Welt der Alten flüchtet, die ihm durch das seiner Natur nach von vornherein gegebene Streben nach Ausreifung und Vollendung innerlich nahe stehen, und



Raffael Schuster-Woldan. Akt.

in ihren Werken Nahrung und Anregung findet, so tritt er doch auch als Moderner in ein Verhältniss zu ihnen und setzt rechtzeitig seine eigene Individualität ein. In ihm hat die Kunst unserer Tage einen Koloristen mit einer Seele gefunden, der die Dinge von aller Erdenschwere loslöst; seine weiblichen Gestalten umschwebt jener zarte Schleier, der wie ein Duft über der Frauenseele liegt. Seine Bilder besitzen auch eine im edelsten Sinne dekorative Schönheit in jener Eigenschaft, wie sie den besten Schöpfungen der Alten eigen ist.

Bei diesem italienischen Aufenthalt wurden zwei bestellte Bildnisse gefertigt, das des Senators Professor L. C. und das seiner Gattin. Beide sind in Rom entstanden. In demselben Jahre begann er noch zu Corpo di Cava das Bild «Im Wehen des Mittags», vollendet wurde es später in Rom. Es ist eine Schöpfung, die grösstentheils im Freien entstanden ist. Auf halb runder Steinbank sitzen zwei Mädchen, die eine mit dem Rücken gegen den Beschauer in kleidsamer Tracht. Ein Liederbuch, aus dem sie zu singen scheint, liegt aufgeschlagen auf ihrem Schooss und mit dem rechten, übergeschlagenen Bein scheint sie den Takt der Melodie nach zu schwippen. Gegenüber sitzt die Freundin, etwas jünger, mädchenhaft scheuer sieht sie aus, als fürchte sie, jeden Augenblick in ihrem Frieden gestört zu werden. Hinten am Rande der Steinbank liegt ein Ziegenbock hingestreckt in grosser Gelassenheit, als gehöre er mit zur italienischen Landschaft. Weiter hinten hinaus die Gegend um Corpo di Cava in der Mittagssonne. Mit diesem Bilde hat Raffael Schuster-Woldan auch der Freilichtmalerei gehuldigt, aber trotz Licht und Sonne hat sein Auge die feinsten Reize der Farben wahrgenommen. Frisch und ungebrochen leuchten sie aus dem Bilde; als ströme es südliche Gluthen aus, so leuchtet das Blau, scheint das Rosa in den Kleidern der Mädchen. Welch herrlichen Nacken zeigt die vordere! Fest in der Modellirung und sonnendurchleuchtet wie Marmor, durch den rothe Lebenswellen fluthen. Warmes Leben, helle Daseinsfreudigkeit, idyllische Stimmung spricht aus diesem Bilde. In einer Kritik, die in Form eines römischen Briefes die Ausstellung des deutschen Künstlervereins in Rom bespricht, werden zuerst die beiden Figuren des Bildes beschrieben, was sie für Kleider und Schuhe tragen, dann fährt der Berichterstatter wörtlich fort: «Die andere, in blauem, tief ausgeschnittenem ärmellosen Kleide blickt uns dafür mit grossen fragenden Augen aus einem von langem, wallendem Haare umrahmten, an Musen und Heilige des Quattrocento erinnernden Antlitz an . . . .» Soweit die Hälfte des vielfach verschlungenen Satzes. Wenn ein Paar Mädchen ordentlich dasitzen und sich ruhig auf ihre Art unterhalten, müssen sie gleich an Musen und Heilige des Quattrocento gemahnen! Nur nie das Naheliegende, die reizvolle Natürlichkeit darin merken, nur nicht die malerischen Werthe, welche in dem Bilde stecken, würdigen. Eine so verständliche, malerisch reizvolle Schöpfung spricht an und für sich deutlich genug zum Beschauer; durch einen so allgemeinen Vergleich, wie er hier gewählt ist, werden allzu leicht nur oberflächliche Anschauungen unterstützt. Eine Neigung, die ja ohnehin immer genügend beim Publikum vorhanden ist.

Nach Vollendung dieses Gemäldes führte er noch verschiedene Porträts aus, die sich in Rom in Privatbesitz befinden, so ein Bildniss der Frau Beatrice K. und eine Skizze nach derselben Dame. Dann ein Hundebildniss von Trolla des Senators L. C., ferner eine Studie in hellen grünen Tönen



Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portraitstudie





Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna







Raffael Schuster-Woldan. Morgen und Nacht.

gehalten, ein frischer Mädchenkopf, übermüthig lächelnd zurückgebogen, Blumen und Blüthen im reichen, vollen Haar. — Anmuth und Leben!

Als ein Ereigniss dieser Periode, als eine Wendung zu kühnerem Geschmacke, als eine in ihrem seelischen Gehalte noch vertieftere Kunst kann das Bildniss «Dame mit Hund» in grosser Landschaft bezeichnet werden. In diesem Werke hat sich des Malers Auffassung von aller etwa noch anhaftenden Tradition befreit. Hier hat er frei aus dem malerischen Empfinden heraus ein Bild geschaffen, das die Persönlichkeit im Freien, in einer Landschaft, darstellt und doch kein Freilichtbild im gewöhnlichen Sinne genannt werden kann. Die Landschaft wirkt hier so in ihrer Zugehörigkeit zum Ganzen, wie wir sie ähnlich bei den Bildern der Alten auch empfinden. Sie ist Stimmungsträger. Das Bild befindet sich in Jena in Privatbesitz. Aber schon die gute Reproduktion ergibt anschaulich seine feine Wirkung wieder. In bewölkter, freier Luft, in weiter Landschaft sitzt im Vordergrund eine Dame, neben ihr ruht ein Hund. Das helle seidene Kleid, das dunkle Haar, das dieses feine, nervöse Gesicht umrahmt, die weich getönte Luft, der gefleckte Hund sind zu stimmungsvoller Bildwirkung vereinigte Kontraste. In diesen dunklen Augen spiegelt sich wie im Widerschein ein reich bewegtes Leben der Seele, ein durch dunkle Schleier gesehenes sensitives verborgenes Weben. Durch die ganze Gestalt scheint ein nervöser Strom niederzurieseln und aus den Fingerspitzen auszustrahlen. Bewegt ist die Luft, stimmungsmächtig die Landschaft. — Das Bild war 1897 im Glaspalast. Alle gleichzeitigen Berichte sind über seinen Gehalt und den malerischen Werth des Bildes einig, sie vergleichen den Maler mit Gainsborough. — In späteren Bildern habe ich ähnliche und doch andere Züge entdeckt, und ich glaube, der Maler bringt vor Allem sein eigenes Empfinden zum Ausdruck. Es sind zumeist die Objekte, die ihn in Stimmung versetzen, von denen eine grössere, nachhaltige Wirkung ausgeht, als von irgend einem altmeisterlichen Vorbild. Das Beste in diesen Bildnissen wird wohl direkt aus der Anschauung der Natur gesogen und durch das harmonische Empfinden des Malers unbewusst in vornehme Bildwirkung umgeschaffen. Wie das Objekt auf ihn ein- und nachwirkt, ersieht man aus noch zwei Pastellstudien nach derselben Dame, die diese in anderer malerischer Art wiederzugeben suchen und das Bestreben zeigen, das Objekt nach jeder Seite hin möglichst vollständig zu erschöpfen.

Im Frühjahr 1897 begann er zu Rom das Bild «Auf freier Höhe». Zwischen hinein malte er eine Frau, vom Rücken gesehen, mit rothem Haare Lucretia genannt, dann eine «Römische Frau». In einer gleichzeitigen Kritik der VII. internationalen Kunstausstellung in den Münchener Neuesten hiess es darüber: Das Madonna-Motiv hat rein menschlich, aber in der edelsten und würdigsten Form Raffael Schuster-Woldan in dem Bilde einer «Römischen Frau» aufgenommen, die mit mütterlicher Zärtlichkeit auf das an ihrer Brust trinkende Kind herabblickt. Fein ist der Kontrast des bräunlichen Teints der Frau zu dem blaugrünen Hintergrund, und wenn der Maler auch nur mit diesem einen Werke vertreten wäre, würde er auch denen, die nichts von seinen früheren Arbeiten wussten, als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Gruppe (Luitpoldgruppe) erscheinen. . . . .

Schon in dem Bilde «Der Abendgang», stärker dann im «Wehen des Mittags» und den folgenden beginnt in der Entwicklung Raffael Schuster-Woldan's eine neue Wandlung sich geltend

zu machen. Es kommt die Anfangs unterdrückte koloristische Neigung nun doch zum Durchbruche. Die Form in ihrer starren Strenge wird jetzt von der Farbe schmeichelnd bezwungen. Die Farbe gewinnt mehr Recht, mehr Antheil an der Wirkung des Ganzen als früher. Doch sind ihr auch schon gleich bestimmte Grenzen gezogen, innerhalb deren sie sich bewegen darf, und so tritt jene wohlthuende Mischung von duftigem Reiz und Weichheit der Farbe und Bestimmtheit der Form zum ersten Male wirksam in Erscheinung. Man kann diese Zeit und diese Wandlung des Malers als Uebergangsperiode zu seinem eigenen Stil auffassen. Jetzt geht er daran, solche Bilder zu schaffen, die seine Phantasie erfüllen. Er denkt sie sich am liebsten in vornehmen ruhigen Räumen als würdigen und festlichen Schmuck. Wenn er auch hierin zunächst nur seinen dekorativen Neigungen Zugeständnisse zu machen scheint, so zeigt sich doch dabei ein ernsteres Bestreben, als das, bloss einen gegebenen Rahmen stilgerecht und geschmackvoll auszuschmücken. Es kommt hier das Bedürfniss des Künstlers zum Durchbruch, Kunst und Leben in einen harmonischen Einklang zu bringen, Stimmungen des Gemüths Rechnung zu tragen, sie zu vertiefen und in verwandten Seelen einen Widerhall zu wecken — ein Streben, wie es die grossen Geister der Renaissance beseelte, und wie ihn auch bei der Ausführung seines Bildes «Auf freier Höhe» geleitet hat.



Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Es ist ein zweithüriger, verschliessbarer Schrein, dessen Aussenseite uns eine südliche Abendlandschaft zeigt. Putten schweben mit Blumengewinden hernieder, Kindergestalten, wie sie auf vielen seiner Bilder wiederkehren. Mit welch' malerischem Liebreiz weiss er sie zu geben! Ist es Feiertag im Gemüthe und hat man Einkehr bei sich selbst gehalten, so öffnet man den Schrein, und eine die Seele erhebende Stimmung, eine das Auge erleuchtende Welt der Farbe und des Lichtes liegt aufgeschlossen vor uns. Es offenbart sich auch darin ein tiefinnerliches, ich möchte sagen religiöses Bedürfniss des Malers, das ihn veranlasst hat, für dieses Bild eine solche Form zu wählen, die wie



Raffael Schuster-Woldan. Studie.

eine schlichte Schaale den Kern der Innerlichkeit vor jeder profanen Entweihung bewahre. In diesem Bilde knüpft der Maler wieder an die Poesie seines Erstlings an. 1897 erschien es im Glaspalast und erregte sowohl durch die glänzende malerische Gestaltung als auch durch seinen Inhalt viel Aufsehen. Auf freier Höh', im Vordergrund auf grünem Rasen sitzt ein Weib in unverhüllter göttlicher Schöne, fast mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, angeschmiegt an sie in gewohnter Kleidung ein Mann. Keusches, unmittelbares Naturempfinden spricht aus dem broncefarbenen Gesichte, das auf ihrem Nacken ruht. Der rechte Arm des Mannes, durch den die tiefe Bewegung der Seele nachzuzittern scheint, ist vorgestreckt. Seine Hand vereinigt sich in leiser, zaghafter Berührung mit der ihrigen. Die andere Hand ist abgewendet auf den Rasen gestützt. Ein Gefühl kommt hierin zum Ausdruck, das den Mann tiefer berührt hat als sonst die Natur in ihrer gewohnten Umgebung, das ihn erschauern lässt, scheu und befangen macht. Die Landschaft in den weichen Tönen des südlichen Frühabends, der zarte Frauenkörper, der aus leuchtendem Hintergrunde heraustaucht, und die dunklen, gesättigten Töne in des Mannes Kleidung sind zu stimmungsvoller harmonischer Wirkung vereinigte, fein abgewogene Kontraste. Diese malerische Wirkung wird durch die eingeschalteten Brokatvorhänge und die beiden Füllungen mit Rosen in südlicher Farbenpracht noch erhöht. Das Bild erregte berechtigtes Aufsehen, wurde aber vielfach missverstanden. Ein denkendes Zeitalter wie das unsrige, das durch das Zuvieldenkenwollen die Menschen zum naiven, künstlerischen Empfinden ungeschickt macht, ist für jeden Künstler ein dornenreiches. Wer bei einem solchen Bilde immer warum frägt, wer hier nicht die künstlerische Einheit fühlt, ist einfach empfindungslos.

Raffael Schuster-Woldan hat nach dieser letzten malerischen Wendung seinen eigenen Stil gefunden. Der unbesiegbare Zauber seines Kolorits, die erstaunliche Freiheit in der Beherrschung poetischer Stoffe, worin er für die klippenreichsten Aufgaben seiner Kunst eine geschickte Lösung findet, hat dieser zuerst einen Kreis mitempfindender Verehrer erworben und sie ist jetzt auch dem Verständniss weiterer Schichten näher gekommen. Kurz, an diese Periode seines Schaffens heftete sich der Erfolg. Worin ist nun dieser Erfolg begründet? Seine Kunst ist eine aristokratische, allgemeinem Kunstgeschmacke nicht entgegenkommend. Es ist eine Kunst für auserwählte, feinfühlige Gemüther, eine Kunst für Wenige, und doch ist sie allgemeinem Verständniss nahe gekommen durch eine Sprache, die selbst dem einfachen natürlichen Gemüthe immer verständlich bleibt, durch die Sprache der Allbezwingerin Schönheit. Vornehmste und feinste Blüthen werden freilich wieder nur



Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchen im Freien





Raffael Schuster-Woldau pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss der Frau von der G.



von dem Einzelnen wahrgenommen. Noch etwas kommt hinzu, was seine Kunst dem Herzen näher bringt, etwas nach dem wir hungrig geblieben sind in der neuen Kunst, Liebe. In seinen Bildern waltet eine liebevolle, klare Seele, Licht und Wärme, Grazie und Reinheit.

Vornehmlich klingt darin des Sohnes Kunst mit des Vaters poetischem Empfinden zusammen; wofür nachstehende Dichtung ein Beispiel geben mag.



Raffael Schuster-Woldan. Lukretia.

IN EINER SOMMERNACHT.

Ich kam zum weissen Mohn auf späten Wegen.
Kein Hauch berührte diese schwüle Nacht.
Die Blumen neigten sich zum Abendsegen,
Entschlummernd still. Ich hab' an Dich gedacht.
«Wo weilst Du?» rief ich und die Wange glühte.
Der Vollmond hat mich höhnisch angelacht.
Ein Lüftchen zitterte: die weisse Blüthe
Zerfiel und starb. Ich hab' an Dich gedacht.

In der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1898 erschien ein Bild «Legende». Der Titel erregte manche Frage. Der Titel ist ja lediglich eine Signatur, ein Kennzeichen statt der blossen Nummer. Der Künstler selber würde am liebsten den Titel umgehen, denn damit tritt eine Anforderung an ihn heran, der er nicht vollständig genügen kann. So wie die Sache jetzt liegt, ist es eben noch eine feststehende Sitte, die nicht zu umgehen ist, und die Wahl eines Titels ist gerade

für solche, deren Werke ohne Titel bestehen, eine lästige und sogar oft schwierige Angelegenheit. Denn es ist nicht dasselbe, einem Buch und einem Bild einen Titel zu geben. Der Titel eines Buches braucht den Inhalt nicht erschöpfend darstellen und wird doch genügen, hingegen beim Bilde wirkt ein Titel, der nicht Alles umfasst und erklärt, oft nur verwirrend auf den Beschauer und lässt ihn nicht zum ruhigen Geniessen des Kunstwerks kommen, da der grübelnde Verstand sich meist gleich des Titels bemächtigt und ihn zum Dargestellten in Beziehungen zu bringen sucht. Nun gibt es aber Bilder, in die der Maler soviel Stimmung und Gefühl gelegt hat, dass er sie wie der Musiker eigentlich nur mit einem ganz allgemeinen Namen wie Symphonie bezeichnen könnte. Ein Ausspruch unseres Künstlers: «Ein Bild, das ohne Titel nicht bestehen kann, ist schon gerichtet», enthält daher sehr viel Wahres, und er beweist dies treffend in seiner sogenannten «Legende». In der Fluth der Stimmung, die es erregte, tauchten Alle willig unter und erfreuten sich an seinen malerischen Genüssen. Das Bild hatte mächtige Konkurrenten, so Klinger's «Christus im Olymp», Marr's «Madonna», Löfftz's «Orpheus und Eurydike», und ungeachtet dieser konnte man seinem bestrickenden Zauber, seiner poetischen Nachwirkung nicht entgehen. Worin lag nun die fesselnde Kraft, der man sich nimmer zu entziehen vermochte? — An der reizvoll malerischen Wirkung, dem Töne webenden Zauber der Farbe, der poesiedurchtränkten feierlichen Stimmung, als lägen tausend Geheimnisse in der Luft? — Ein Frühabend in südlicher Landschaft mit baum- und gestrüppreichem Hintergrund in den Farben des Herbstes. Im Vordergrund kniet auf blumigem Rasen eine Mutter mit ihrem schlafenden Kinde, das sie in des Mantels Falten gehüllt hat. Da schwebt eine Erscheinung hernieder, die nicht von dieser Welt, und zeigt sich halb entschleiert in strahlender Schönheit dem staunenden, bewundernden Blick der Frau. Eine Göttin, die von aller Erdenschwere losgelöst, sich in menschliche Gestalt gehüllt hat, berührt sie kaum den Boden. Es kann ihres Bleibens nicht lange sein, nur im Vorübergehen ruht ihr Blick auf Mutter und Kind. Am Rand aussen schweben Putten mit Gewinden von Rosen. — Das Bild war unter ungünstigen Lichtverhältnissen aufgestellt und doch beherrschte es seine ganze Umgebung. Ein anderes seiner Gemälde auf dieser Ausstellung, ein reizendes Idyll, befindet sich jetzt im Besitz des Grossherzogs von Hessen. Das Bild zeigt in zarten graugrünen, bläulichen Tönen, wie sie im Frühjahr die Landschaft so häufig aufweist, wo die Luft noch weich und flockig ist, wo das erste zarte Grün sprosst, an einem Hügel sitzend ein «Mädchen im Grünen». Sie hat den Arm aufgestützt und weich ruht in der Hand das liebliche Haupt, sinnend schaut sie in die Ferne, vor ihr liegt aufgeschlagen ein Buch. Jene wohlthuende Müdigkeit, die uns gerade im Frühling so oft überkommt, ist in dieser ruhenden, sinnenden Haltung ausdrucksvoll wiedergegeben. Licht, Luft und Wonne der ersten Frühlingsmonde umschmeicheln buhlend das schöne Mädchen. Es hiesse den Duft und die Stimmung, die wie zarte Schleier über dem Ganzen schweben, zerreissen, die Schönheit zerpflücken, wollte man am Einzelnen nachweisen, wie schön es gestaltet sei. — Ein anderes Bild in der Reihe der ausgestellten Werke heisst «Die Malerin». In grosser, bewölkter Luft, in jenen feinen graublauen, violetten Tönen, wie sie seiner Palette eigen sind, schliesst ein schwerer, rother Vorhang mit dunklen Schatten das Bild nach der linken Seite hin ab. Eine angefangene Malerei ist sichtbar. Ruhend hält die Malerin einen Augenblick inne, wie beobachtend sieht sie nach ihrem Objekte in



Raffael Schuster-Woldan. Aktstudie.

der Richtung gegen den Beschauer. Wie lebendig ist dieser Ausdruck, wie gut das nervös thätige Leben in der Hand geschildert! Wie leicht und flüssig ist die ganze Gestalt in die Töne des Hintergrundes gewoben.

Mit diesem Cyklus, in den sich noch das Selbstbildniss einreiht, war Raffael Schuster-Woldan 1898 auf der Münchener Ausstellung vertreten. Gewiss sind den Meisten im Chaos dieser Bilderansammlung diese Feinheiten entgangen oder man konnte sie wenigstens nicht ordentlich geniessen. Es kommt mir hiebei Anselm Feuerbach's Anleitung zur Betrachtung eines Kunstwerkes in den Sinn, er sagt: «Wer ein Kunstwerk verstehen und geniessen will, der gehe wo möglich ohne Begleitung und kaufe sich einen Stuhl, wenn solcher zu haben ist, setze sich in richtiger Distance und suche, in Schweigen verharrend, wenigstens für eine Viertelstunde sein verehrliches Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder, und ist ihm nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich mit dem Bewusstsein, das Seinige gethan zu haben. Fängt aber innerhalb dieser Frist der magnetische Rapport an zu wirken, wird es ihm warm um das Herz, und fühlt er, dass seine Seele anfängt, sich über gewisse Alltagsvorstellungen und gewohnte Gedankenreihen zu erheben, dann ist er auf gutem Wege begreifen zu lernen, was die Kunst ist und was sie vermag. Es versteht sich von selbst, dass hier nur von Galerien, Kirchen oder stillen, würdigen Privaträumen die Rede sein kann. In Ausstellungen kann man keine Bilder betrachten; man sieht nur, dass sie da sind. Für die Mehrzahl der Besucher ist dies allerdings genügend; für den Künstler freilich auch; da er in einer Minute mehr sieht und ermisst, als der Laie in Stunden und Tagen.»

In diesem Jahre schuf der Maler auch das Bildniss der Frau von der G . . ., eine aristokratische Erscheinung, würdig in allen Farben und Tönen gepriesen zu werden. Breit, in gestrecktem Rechteck, raumerfüllend und repräsentirend, tritt die malerische Erscheinung vor das Auge, frisch, satt, leuchtend in Farben. Alabasterne, schneeige Weisse des Nackens, angeglüht von der Sonne des Herbstes, von dunklen Haaren das edel geformte Gesicht umrahmt, die Augen tiefschwarz wie Waldkirschen. Weit draussen in der Landschaft Stimmung des Herbstes, es leuchten die Farben, es leuchtet die Luft. Dieses lebensholde Bild scheint der Maler in ein anderes übertragen zu haben, das eine weibliche Büste darstellt, und derselben Zeit angehört. Wirkt die erste Erscheinung frisch und klar wie

ein sonniger Tag, so zeigt sich die andere wie ideal aufgelöste Körperlichkeit, die Luft und Wolken als charakteristischer Hintergrund umgeben. Es ist ein Halleluja auf die weibliche Schönheit.

In diesem fruchtbaren Jahre entstanden auch noch die Bildnisse der Fräulein H. A., Frau D., Herrn von der G . . ., zwei Pastelle nach Frau von der G . . ., ein weibliches Brustbild in Landschaft, Marga von R. darstellend, und das gleiche Modell als Bildniss mit der Büste.



Raffael Schuster-Woldan Porträtstudie.

Ein Maler wie Raffael Schuster-Woldan, der gerade für die feinen und feinsten Nüancen der malerischen Erscheinungen so viel Empfindung hat, muss auch als Ausdrucksmittel sich des Pastells bedienen. Die Mühe und Arbeit, die es kostet, mit der Oelfarbe jene leichten und duftigen Töne wiederzugeben, lässt die Handhabung dieser Technik um so verlockender erscheinen. Wohl heute noch experimentirt er mit jeder Maltechnik, er erprobt jedes Mittel, kombinirt wohl selber solche, nur um so ganz und vollständig als möglich seine Art und malerische Auffassung zum Ausdruck zu bringen. Er ersetzt eine mangelhafte Technik immer wieder durch eine vollendetere. Falsche Auffassung und mangelhafter Ueberblick über seine Entwickelung haben ihm darum den Vorwurf gemacht, er hasche nach malerischen Effekten. Wer aber genauer zuzusehen in der Lage ist und seinen ganzen Werdegang verfolgt hat, wird zwar zugeben müssen, dass hie und da ein Missgriff mit unterlaufen kann, dass aber eine Vervollkommnung des malerischen Könnens damit erreicht worden ist. Nur übelwollende Absicht kann in diesem Vorgehen oberflächlich eitle Beweggründe finden. Wie ehrlich er strebt, in stiller Arbeit unablässig thätig ist, davon erzählen uns die vielen Studien und Zeichnungen, die teils als Vorarbeiten zu seinen grossen Bildern entstanden sind und so harmonisch durchgebildet sind, dass sie für sich als abgeschlossene Werke bestehen können. Sein Streben ist ehrlich im Vergleich mit dem jetzt so vielfach eingerissenen Virtuosenthum unserer Tage, das selbst die ernsthaftesten Meister angesteckt hat. Dafür sprechen mehrere hier beigegebene Porträtstudien. Wie dringt hier sichtbar in der Vereinfachung die Wiedergabe der Formen und das Verständniss derselben durch! Wie richtig beschränkt ist des Malers Sinn nur auf das Wesentliche gerichtet! Gleiche Eigenschaften weist das Pastellbild «Mädchen im Grünen» auf, das hinsichtlich der Auffassung und Ausgestaltung keinerlei Verwandtschaft mit den anderen zeigt. Die Gestalt des Mädchens entzückt sogleich durch die prachtvolle Haltung im Raume. Es steht so edel, frei und ungebunden da in dieser grossen Luft und Landschaft als ein reines Gebilde der Natur.



Raffael Schuster-Woldan pinx Phot. F. Hanfstaengl, München

An den Pforten der Dämmerung



Darüber liegt wieder jener zarte Duft und Hauch, der durch alle seine Darstellungen geht, der sie von allem Staube befreit und in eine höhere, reine Atmosphäre zieht. Das liegt wie Thau des Himmels auf der Landschaft, in der Luft und über der liebreizenden keuschen Gestalt. Auch hier ist die Art der Zeichnung so vereinfacht, wie nur ein Meister in seinem Fache es vermag. Wie stofflich ist alles gefühlt und unterschieden, das Haar charakterisirt und auf seine Art eingegangen,



Raffael Schuster-Woldan. Bildniss.

bei aller Vorliebe für Linien doch plastisch zusammengehalten. Bestimmt und richtig in der Zeichnung, klar und weich in der Modellirung, sind die Formen des jugendlichen Körpers gegeben, so dass ein Bildhauer darnach arbeiten könnte. Bei Betrachtung seiner Studien fällt noch der gemalte Studienkopf aus dem Jahre 1896 auf. Er zeigt ein Mädchen als Brustbild mit zur Seite geneigtem Kopfe von unten gesehen. Ein Kopf mit Ueberschneidungen gilt nicht mit Unrecht als Prüfstein zeichnerischer Tüchtigkeit. Es scheint, als ob mit solcher Probe der Maler von sich selber immer Zeugniss verlangte,

wie es mit seinem Verständniss und Können stehe. Die Zeichnung ist gross, die Formen so bestimmt wie geschnitten. Dies macht sich aber nicht unangenehm bemerkbar, sondern wird durch die Art der Darstellung gleichsam bedingt. In Weichheit und lockerem Tone löst das Haar sich auf und zerfliesst mit den Farben des Hintergrundes. Alles an richtiger Stelle anzuwenden ist Kunst. Unsere Tage sind geneigt, so etwas zu vergessen, Dinge, welche dem alten Arzt Hippokrates selbstverständlich zu sein schienen, wenn er sagt: «Wo das Richtige sowohl wie das Unrichtige seine Grenzen hat, wie sollte das nicht eine Kunst sein? Denn das ist, behaupte ich, keine Kunst, wenn es irgendwo weder Richtiges noch Unrichtiges gibt. Wohingegen beides vorhanden ist, kann unmöglich die Kunst fehlen.» Immer wieder ist es das Studium, woraus die malerischen Freiheiten erwachsen. Diese Strenge des Studiums, welches das Verhältniss von Farbe und Form durch eine immer wachsame Selbstzucht regelt, so dass keines von beiden auf Kosten des andern sich vordrängt, gibt wohl den soliden Untergrund, auf dem sich das freie Spiel der Phantasie aufbauen kann.

Als beredte Zeugen innigen Verhältnisses zur Familie, vornehmlich zum Vater, mögen jene Bildnisse und Studien gelten, die sich mit ihm beschäftigen. Die Liebe zu diesem verehrungswürdigen Haupt hat die Hand dabei geführt. Hing doch der Künstler mit glühender Verehrung an ihm, dass er den Verlust des Vaters so tief schmerzlich empfand, als wäre die Sonne, die Licht und Wärme spendend über seiner Kunst und seinem Leben gestanden, untergegangen. Der Vater war ihm innerlich nahestehend, er gehörte seiner Natur nach zu den seltenen Menschen, welche auch im Alter jung sind und sich eine frische Empfindung für alles Gute und Schöne bewahrt haben. Er fühlte sich im Märchenwald, welcher in den Bildern seines Sohnes Georg zum Ausdruck kam, so gut zu Hause wie in der schönheitstrunkenen Phantasiewelt Raffael's. Mit welch' innerer Antheilnahme er das Wachsthum Raffael's verfolgte, ergibt sich am besten aus einem Gedicht, das er während dessen Schulzeit an ihn gerichtet hat. Darin sind es besonders die Schlussstrophen, worin des Mannes Bild sich zeigt:

Du fliehst zu der Natur! — Dort ist es still,
Dort prahlen nicht der Lüge Virtuosen,
Dort tändelt nicht tyrannisches «Ich will»
Zum Zeitvertreib mit fremden Schicksalslosen.
Du schaust erstaunt das hehre Angesicht,
Worein die Gottheit ihre Spur geschrieben:
Doch diesen Gott, der Wahrheit ew'ges Licht, — —
Dein Herz ist ja zu klein, um ihn zu lieben.

Und doch verzweifle nicht! Vertraue nur:
Es wölben sich zwei wunderbare Brücken
Ob jenen Klüften Menschheit und Natur,
Das bangende Gemüth Dir zu beglücken;
Verwirf sie nie als lächerlichen Dunst,
Dem Auge nur von Gauklern vorgelogen:
Die eine dieser Brücken ist die Kunst; —
Religion, so heisst der and're Bogen.

Ein Bild aus dem Jahre 1893 zeigt die stattliche Persönlichkeit im Freien sitzend, im Hintergrunde Wald, durch den die Abendsonne scheint. Ein menschlich sympathisches Haupt krönt die kräftige, ruhende Erscheinung. Natürlich und einfach, denkend und klar, eines echt deutschen Mannes Bild. In einer Röthelzeichnung, einer Studie aus den letzten Lebenstagen, sehen wir dieses Haupt milder, mit einem Schimmer edler Resignation darüber. Ebenfalls ein Bild aus der Familie stellt des



Raffael Schuster-Woldan. Bildniss.

Malers einzige Schwester dar. Nur in grossen, strengen Linien wirkt die Zeichnung im gegebenen Raume monumental. Es scheint, als ob Raffael Schuster-Woldan von Jedem, den er im Bilde darstellen soll, vorerst sein Bild mit der Seele aufnehme und das so Geschaute wiedergebe. Gewiss gibt das immer gute Porträts, welche sozusagen erlebt werden. Wer diese Gabe besitzt, wird sie zuerst im Kreise Nahestehender üben, mit deren Erscheinung und Charakter er schon vertraut ist. Dann wird sich ihm auch das Fremde erschliessen und die Auffassung richtig sein, welche sich

von der richtigen Erkenntniss der darzustellenden Persönlichkeit herleitet. Manche seiner weiblichen Bildnisse, in denen zumeist eine weiche, träumerische Stimmung zum Ausdruck gelangt, erwecken den Anschein, als gäbe er damit mehr sein Eigenes, als den wirklichen Ausdruck der dargestellten Persönlichkeit wieder. Auch mag es wohl vorkommen, dass die Musik der Farben, die er über Alles liebt, die charakteristische Schärfe der Objekte verwischt. Anderseits versteht er es wieder trefflich, gewisse Eigenthümlichkeiten des Charakters, wie sie auch oft in der Bewegung der Hände zum Ausdruck kommen, herauszulesen. In dem Porträt der M. v. R. in der heurigen Jahresausstellung im Glaspalaste kommt diese



Raffael Schuster-Woldan. Studie.



Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf zur Legende.

Eigenschaft des Malers zur Geltung. Es ist die feine Schilderung der weiblichen Psyche, die aus der Haltung und Geberde und aus dem Ausdrucke von Augen und Mund spricht. Eine vollendete Wiedergabe der ganzen Erscheinung. Die malerische Ausführung bekundet einen feinen und geläuterten Geschmack. Es war kein Frauenbildniss mehr auf der Ausstellung, das ähnliche Vorzüge besass. In der glücklichen Vereinigung dieser Eigenschaften liegt die beste Gewähr für des Künstlers eigentlichste Domäne, — das Frauenporträt. In diesen Bildern tritt uns der Maler als der feinfühlige Darsteller der modernen Frauenseele entgegen. Wie Lenbach als unser bedeutendster Meister in der Darstellung geistig her-



Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Diana





Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Abendgang





Raffael Schuster-Woldan. Studie.

vorragender Männlichkeit jetzt nicht seines Gleichen hat, so kann Raffael Schuster-Woldan als der berufenste Schilderer edler und vornehmer Weiblichkeit gelten.

In der heurigen Frühjahrsausstellung der Luitpoldgruppe hing ein Bild, die sogenannte «Diana». Unter einem Baume hingelagert in gliederlösender Ruhe sehen wir die Göttin, das Gewand ist herabgefallen, von ihrem Schoosse wallt und fluthet es nieder in rythmischem Linienfluss. Wie harmonisch in diese Bewegung greifen die Hände ein, oben dem Kopfe zu ist Alles Ruhe, liebliche, sinnende Ruhe. Die ganze Reife seines Könnens liegt wie ausgegossen über dem Bilde. Herrlich bei dieser Gliederpracht die leuchtende Frische und Reinheit des Fleisches, über das goldige Lichtwellen hinfluthen.

Wie kontrastirt dagegen die Kühle im Hintergrund der Bäume und wie sie aus dem dunklen Haar aufsteigt. In den Ausstellungen sehen wir oft schmutziges Fleisch in schmutziger Wäsche, man liebt heut zu Tage solche Darbietungen, welche durch einen gewissen Haut-goût sowohl als durch das Raffinement der Mache sich auffallend bemerkbar machen. Eine solche Anschauung erhebt die Kunst nicht zu freier menschlicher Höhe, sondern zieht sie in den Dunstkreis der Niederungen. Wer hingegen die Kunst in eine reinere Atmosphäre zu erheben sucht, wer in ihr edlere Ideale verkörpern will, wird er sich darum gleich zu nebelhaft



Raffael-Schuster-Woldan. Bildniss der M. v. R.

ungesunder Wolkenhöhe versteigen müssen? Gerade Schuster-Woldan's Kunst zeigt, wie man in der Erde wurzeln und sein Haupt doch sinnend im blauen Aether wiegen kann.

Die beiden Rundbilder Nacht und Morgen, die erst kürzlich entstanden sind, sind zu reizenden malerischen Gegenüberstellungen ausgebildet worden.

«Luna». Empfindung der Nacht! Silbermatter Schein des Mondes spiegelt magische Lichter über das von dunklen Schatten umhüllte Antlitz, geheimnissvoll, dunkles Leben.

«Morgen». Licht, strahlend wie der junge Tag auf Bergeshöh' blickt kühle Schönheit uns an.

Rosenfingerige Eos, Liebling der Götter und Menschen, bringe einen guten Tag, verkünde, was haben die Ewigen im unerforschlichen Rathschluss für heute uns Sterblichen bestimmt, du schweigst, fliehest lächelnd vorüber wie die Wolken, die du mit Purpur umsäumt hast.



Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Gerne umgibt sich der Maler mit einem Kreis vornehm denkender Menschen, in deren Verkehr sich seine Gedankenwelt erschliesst; bei denen er ähnliche Gesinnungen voraussetzen kann und deren Empfindungen auf seine künstlerischen Absichten einzugehen vermögen. Es ist wohl ein tief in seiner Natur begründetes Verlangen und Bedürfniss, aus seiner Innenwelt heraus zum Leben eine Brücke zu finden, die gleichsam in eine ähnliche harmonische Umgebung hinüberleitet. Daher der Hang zu feiner Geselligkeit; die Liebe zur Dichtkunst und Musik. Und auch der in seinen Bildern so sprechend zum Ausdruck gebrachte Sinn für die Formen, in denen feinster Gehalt des Denkens und Fühlens sich ausprägt, der aus dem Umgang mit edlen Frauen erwächst. Die intimen Züge und zarten Regungen der Frauenseele, die in manchen seiner Porträts sich zeigen, mögen durch jenen feinen Sinn und Empfindung wahrgenommen sein. Man wird auch an diese Empfindungen denken müssen bei der so dezenten Darstellung des nackten Frauenleibes «auf freier Höhe» und Legende. Diese

Schöpfungen zusammen mit seinen weiblichen Bildnissen gehören ihrem künstlerischen Gehalte nach zu dem Besten, was seine Kunst hervorgebracht hat. Es scheint auch dieses Gebiet mit seinem unerschöpflichen Reichthum des Stoffes Schuster-Woldan's Arbeitsfeld zu bleiben. Die Fülle der Erscheinungen, die hierin dem Auge des Malers wahrnehmbar werden, veranlassen eine so produktive Natur, wie die seinige, zu beständiger Arbeit. Thatsächlich arbeitet er von früh bis spät. Jeder in der Stille verarbeitete Eindruck der Aussenwelt kommt in malerischer Form zur Darstellung. Nahestehendes und Weites aus dem Kreis alltäglicher Umgebung und aus der freien Natur draussen gewährt ihm Anregung, bietet ihm malerische Objekte und Aussichten. So ist es auch das Landleben, das unserem Künstler in seinem Bedürfnisse nach ruhiger, vornehmer Umgebung entgegen kommt, und wo er eine Menge frischer Eindrücke empfängt. Die Möglichkeit, so zurückgezogen von dem Getriebe der Grossstadt, mit ihren stets wechselnden Meinungen und hastendem Vorwärtsjagen, schaffen zu können, muss man als eine besondere Gunst des Schicksals preisen. So kann in der Stille Manches ausreifen und ohne Hemmniss grossgezogen werden. Hieher dringt nicht der Streit der Meinungen und das oft wüste Geschrei der Tageskritik. Hier kann er ruhig die Eindrücke der Aussenwelt verarbeiten. Und hier in solcher Muse des Landlebens ist auch «das Sonnet» entstanden. In den schönen Stunden des Frühabends klarer Septembertage war um den Maler oft eine lebhafte Gesellschaft versammelt, und da mag ihm die Anregung dazu geworden sein. Stimmung und Zeit entspricht den abendlichen Stunden, wo über das Thal sich kühle Schatten breiten und oben die Bergspitzen flammen im Abendsonnengold, wenn da und dort noch ein lichter Abglanz auf den Gegenständen im Thal blinkt und sich spiegelt. So ist das bunte Spiel der Lichter auf dem herrlich geformten Hals und Rücken der vorderen Figur zu verstehen. Wie fein und zart gefühlt ist sie in ihrer anmuthigen Bewegung, wie sympathisch das Bronzegesicht der anderen weiblichen Gestalt, und so ernst und



Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf.

geradlinig der lesende Mann, wie ein Stück Architektur in lieblicher Landschaft. Zu einem anderen Bilde entnahm er den Stoff dem griechischen Sagenkreis und verarbeitet auch hier wieder das Motiv auf seine eigene Weise. Die Mythe erzählt, dass «Daphne, die Tochter des Flussgottes Peneus, von Apollo, der in Liebe zu ihr entbrannt ist, verfolgt worden sei, da bat sie ihren Vater um Hilfe, der verwandelte sie in einen Lorbeerbaum». Das Bild als ein längliches Viereck stellt die Scene so dar, dass Daphne den Mittelpunkt bildet, wie sie in unbeschreiblicher Grazie abgewendet von ihrem Verfolger dahin eilt und doch im letzten Augenblicke zärtlich gestimmt zu dem Liebewerbenden



Raffael Schuster-Woldan. Die Malerin.

zurückblickt. Doch schon erfüllt sich, um was sie zum Vater gefleht, sie vor dem Gotte zu schützen, die Finger der ausgestreckten Hand verwandeln sich in Lorbeerzweige. Das Bild ist als Füllung in einen architektonischen Rahmen gefügt. Wieder ein Beispiel, wie der Maler seine Bilder als schöne Aussichten in passende Rahmen und Räume denkt; wie er damit eine tiefere, als nur eine dekorative Wirkung beabsichtigt, haben wir bei der Besprechung des Bildes auf «freier Höhe» hervorgehoben. Und gerade so wie manche seiner tiefsten Absichten oft missverstanden werden, so geheimnisst man und denkt oft in die Bilder gerade dort am meisten hinein, wo ihrer malerischen



Raffae. Schuster Woldan pinx

Phot F. Hanfstaengl, München

Im Weh'n des Mittags.

Mit Genehmigung der Photographischen Union München





Raffael Schuster-Woldan pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mädchen im Grünen



Erscheinung nach am wenigsten Anlass hiezu gegeben wird. So feinnervig und sensibel auch seine Kunst ist, so zeigt sich doch in seinen Werken allenthalben Anschluss an's Leben, an ein allerdings feinempfindendes geistiges Leben. Das aber vom verrückten Symbolismus, wie dem vielfach nüchternen Naturalismus neuerer Zeit weit entfernt ist. Welche Probleme des Malers Kunst noch lösen wird, wie er seine Eigenart, die sich in den bisherigen Schöpfungen so glänzend zeigte, noch weiter



Raffael Schuster-Woldan. Bildniss einer jungen Dame.

entwickelt und vertieft, das wird erst des Malers Lebenswerk darstellen. Es scheint daher zum mindesten verfrüht, seine Werke unter einem Kollektivnamen wie Romantiker einzureihen.

Ueberall in allen seinen Bildern gibt der Maler seinen Empfindungen und Stimmungen vollen Ausdruck, und da diese, seiner Natur nach, von dem Wesen mancher Ultramoderner ziemlich verschieden sind, so fehlt es von jener Seite her nicht an Angriffen, besonders in letzter Zeit aus der Reichsmetropole, wo die secessionistische Richtung noch jung ist. Gar oft wird in den Berichten davon geredet, dass des Malers Werke wie Reminiszenzen an Bilder alter Meister erschienen.



Raffael Schuster-Woldan. Bildniss der J. J.

Wenn man die malerische Laufbahn unseres Künstlers aufmerksam verfolgt hat, mag es öfter den Anschein erweckt haben, als wäre Raffael Schuster-Woldan bei den Alten in die Schule gegangen, denen er allerdings seinem harmonischen Wesen nach näher steht als mancher modernen Richtung und die ihm auch eine stete Quelle der Anregung geworden sind. Doch lässt sich mit viel mehr Bestimmtheit und Klarheit aus seinen Schöpfungen ersehen, wie er mit ächt malerischer Freude immer neuen Problemen seiner Kunst, sowohl hinsichtlich des Inhaltes als auch der Technik nachspürt, und aus dem Reichthum seiner Empfindungen und Erfahrungen immer wieder Neues zu Tage fördert: Nicht um der Neuheit willen, sondern im Ringen und Streben nach Vollkommenheit. Wenn bei solchen Bestrebungen manchmal der malerische Ausdruck über das gewöhnliche Mass der Dinge gesteigert erscheint, ist wohl der nüchterne Verstand berechtigt, einen Massstab daran zu legen, hingegen hat Gefühl und Empfindung in der Kunst mehr Recht zu entscheiden und zu urtheilen, und dieses wird einem Koloristen mit einer so feinfühligen Seele immer sympathisch gegenüber stehen.

Als Schlussstein sei des Mannes Selbstbildniss hieher gesetzt, es erschien im Verein mit den anderen Bildern auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1898. Aufschauend von der Arbeit blickt er nach dem eigenen Bild im Spiegel; oft haben wir ihn so gesehen, wenn sein Auge beobachtend auf irgend einem Gegenstande, auf seinem Modell oder einer Landschaft ruhte.

Das Bild ist auch eine Selbstschilderung und dabei gibt es richtig das Gefühl eigenen Werthes wieder. So scharf auch der Blick seiner Augen in dem Bilde auf die Gegenstände der umgebenden Welt sich richtet, man merkt, sie sehen doch nicht nüchtern das Wirklichkeitsbild, ein Hauch, der sie leicht umschleiert, verräth uns, dass in diesem Haupte das Gesehene von einer poetischen Seele verarbeitet wird.



Raffael Schuster-Woldan pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Legende

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin



Raffael Schuster-Woldan pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss der Frau Klärchen R., Jena

Mit Genehmigung der Photographischen Union München





Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf.

Raffael Schuster-Woldan. Daphne.

Der Vor- und Rückschauende, der Raffael Schuster-Woldan's bisheriges Schaffen theilnehmend begleitet hat, sieht in ihm den Seelenmaler edler, vornehmer Weiblichkeit, den Koloristen, dessen glänzende malerische Gestaltungskraft ihm ermöglicht, seine schon in frühester Jugend erträumte eigene Welt grösser und vollständiger noch auszubauen.



DIE NEUE PIETÀ VON JOSEPH REISS

IN DER ST. GEREONSKIRCHE ZU KÖLN

MIT BERÜCKSICHTIGUNG DER VORZÜGLICHSTEN PIETÀ'S DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

PROFESSOR DR. KARL MEURER

Das heilige Köln hat vor allen Städten der Rheinlande und vielleicht ganz Deutschlands den Vorzug, dem Kunstfreunde den genussreichen Anblick vier prächtiger Pietà's zu bieten. Zu einem vortrefflichen Gipsabguss der Pietà von Michelangelo im Wallraf-Richartz-Museum, der sehr wohl eine Vertiefung in den künstlerischen Werth dieses weltberühmten Skulpturwerkes und unvergleichlichen Meisterstücks aller Pietàdarstellungen gestattet, und einer vor Kurzem im Dom aufgestellten, vom Bildhauer Mengelberg zu Utrecht in Sandstein ausgeführten Pietà mit sechs Figuren treten noch zwei Marmorwerke von gleich hoher Vollendung in Pfarrkirchen hinzu. Die eine dieser Pietà's, die von Karl Hoffmann in Rom geschaffen wurde, bildet seit der Mitte der sechziger Jahre den schönsten Schmuck der Mauritiuskirche; die andere, das Hauptwerk des Bildhauers Joseph Reiss in Düsseldorf, hat vor einiger Zeit ihre Aufstellung in der altehrwürdigen Gereonskirche, einem der grossartigsten Gotteshäuser der Stadt, gefunden. Das bedeutsame Kunstwerk steht in einer eigens für dasselbe an der Vorhalle der architektonisch so merkwürdigen Kirche erbauten, stilvoll ausgestatteten Kapelle, an der nur das eine auszusetzen ist, dass sie wegen ihres viel zu kleinen Umfanges, der bloss die Besichtigung ihrer Vorderseite und dies auch nur auf weitere Entfernung zulässt, als ein günstiger Standort für die Pietà nicht bezeichnet werden kann. Doch lassen wir zunächst die unvortheilhafte Aufstellung des neuen Werkes ausser Betracht.

Pietà's sind seit Jahrhunderten ein sehr beliebter Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewesen, und nicht bloss Bildhauer, sondern auch Maler haben sich mit der Lösung dieser ebenso schwierigen wie lohnenden Aufgabe befasst. Was letztere angeht, so sei nur auf die in der Brera zu Mailand befindlichen Pietà's von Giovanni Bellini (1426—1516) und Tintoretto (1512—1594), auf die Pietà von Guido Reni (1575—1642) in der Pinakothek zu Bologna, auf die Beweinung des Leichnams Christi von Rubens (1614) in der kaiserlichen Gallerie zu Wien, die Beweinungen Christi von van Dyck in der Pinakothek zu München, in Berlin, Antwerpen, Stuttgart, Nürnberg und auf die



Pietà von *Joseph Reiss*

von Friedrich Overbeck für die Marienkirche seiner Vaterstadt Lübeck 1837 gemalte Pietà hingewiesen. In der Skulptur hat, wie schon erwähnt, kein Geringerer als Michelangelo bereits als ganz junger Künstler (1499) jene berühmte Pietà in der Peterskirche zu Rom geschaffen, die in klarster Weise die erhabene Höhe erkennen liess, welche er zu ersteigen im Begriffe war, und in ihrem unvergänglichen Werthe mit dazu beitrug, seinem Namen Unsterblichkeit zu verleihen. Besonders reich aber erscheint das neunzehnte Jahrhundert an solchen Schöpfungen. Ja, man möchte fast glauben, dass die grössten Bildhauer dieser Zeit gerade in der Bearbeitung von Pietà's mit einer gewissen Vorliebe einen Stoff für ihre höchsten Kunstleistungen erblickt hätten. Nicht bloss ist die Pietà von Ernst Rietschel (1804—1861) das vollendetste religiöse Werk dieses berühmten Meisters, sondern auch so hervorragende und bedeutende Künstler wie Wilhelm Achtermann (1799—1884), Max Widnmann (1812—1895), Giovanni Dupré (1817—1882), Joseph von Kopf (geb. 1827), Karl Hoffmann (1815—1886) und Joseph Reiss (geb. 1835) haben in ihren Pietà's Werke geschaffen, welche für alle Zukunft der Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts ein glänzendes Zeugniss ausstellen.

Freilich, die Gründe, welche so manchen Bildhauer veranlasst haben, auf dem Gebiete der christlichen Kunst sein bestes Können und sein tiefstes Denken und Empfinden der Darstellung der Gottesmutter mit dem Leichnam Christi auf dem Schooss zu widmen, sind recht einleuchtend. Zunächst verlangt die Pietàgruppe einen wahrhaft symmetrischen Aufbau, der aber zugleich dem Künstler in der Behandlung der Haltung der Madonna wie in der Lage der Christusgestalt grosse Freiheit lässt. Sodann gestattet gerade die Pietà eine Steigerung des seelischen Ausdrucks selbst bis zur Leiden-



Pietà von *Michelangelo*

schaftlichkeit, und, wie wir sehen werden, ist Giovanni Dupré thatsächlich bis zu dieser äussersten Grenze gegangen: der tiefste Schmerz, die höchste Trauer in unendlichem Leid, die innigste Liebe, die vollste Ergebung in den schwersten Verlust bieten dem Künstler reichen Stoff, in der Verkörperung der Gottesmutter diese Affekte, deren Nachempfinden ihn aufs Mächtigste beseelt, zum Ausdruck zu bringen. Und der Leichnam Christi! Welche göttliche Hoheit und Würde, welche sittliche Reinheit, welche geistige Kraft und Bedeutung wird der wahrhafte Künstler bestrebt sein, dem entseelten Leibe

aufzuprägen, der nun nach so mannigfaltigen Qualen ausgelitten und für das Menschengeschlecht das Höchste vollbracht hat! Hierzu tritt noch, was die Figur des Erlösers angeht, die die grösste Kunstfertigkeit erfordernde Behandlung des nackten Körpers auf Grundlage eingehender anatomischer Studien und bezüglich der Gottesmutter die Gestaltung der Gewandung. Wie aber, um noch ein Moment von nicht geringer Bedeutung anzuführen, der Künstler in der Darstellung der Madonna und des Christuskörpers einerseits den Geboten der Schönheit zu entsprechen hat, so sieht er sich anderseits, gerade um diesen zu genügen, in die Nothwendigkeit versetzt, strenge Maass zu halten in dem, was er von seinem Empfinden auf sein Kunstwerk überträgt, frei zu bleiben von jeder Uebertreibung, selbst im Ausdruck des grössten Schmerzes und überstandener schwerster Leiden nur Edeles zu schaffen. Bietet so die Pietà dem Bildhauer einen weiten Kreis künstlerischer Offenbarung, welcher ihm nach manchen Seiten hin die reichste Entfaltung seiner geistigen Auffassung und seines Empfindens nicht nur, sondern auch seines technischen Könnens ermöglicht, so ist es leicht verständlich, dass Manche sich an einer solchen, den echten Künstlergeist mächtig reizenden Aufgabe versucht haben. Allerdings, Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählt! Wenn irgendwo, so gilt dieses Wort in der Kunst.



Pietà von *Ernst Rietschel*

Vergleicht man die Pietà's der genannten Meister des neunzehnten Jahrhunderts mit Michelangelo's Schöpfung dem Aufbau nach, so ersieht man sofort, dass letztere insofern einzig dasteht, als die sitzende Gottesmutter den Leichnam Christi bis zu den Knieen desselben in ihrem Schoosse hält. Keiner jener neueren Meister ist hierin dem grossen italienischen Vorbilde gefolgt, und in der Lage der Christusgestalt weichen sie hiervon zum Theil bedeutend ab. Nur Hoffmann stellt wie Michelangelo die Madonna sitzend dar, aber dennoch verschieden von diesem. Während bei Michelangelo die Maria dem Beschauer gegenüber sitzt, ist sie bei Hoffmann schief nach der Seite gewandt und hält nur den Oberkörper des Erlösers auf dem Schoosse; von den Hüften bis zu den Knieen liegt der Leichnam auf den flachen Felsstücken, die auch der Gottesmutter als Sitz dienen, und die Beine hängen von diesem halb schräg zum Boden hinab. Alle übrigen Bildhauer stellen die Madonna auf ein Knie niedergesunken dar, und bei Allen, ausser Rietschel, dessen Pietà sich in der Gruppirung am weitesten von denen der anderen Meister entfernt, ist die Lage des Leichnams so, dass der Oberkörper desselben auf einem Oberschenkel der Madonna ruht und der Unterleib, sich von diesem



Edm. Herger pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wotanszug





F. v. Lenbach pinx.

Bildniss des Nordpolfahrers Fridtjof Nansen



herabsenkend, mit den Beinen auf dem Boden liegt. Die Pietà des Müncheners Widnmann zeigt den Oberkörper der Christusfigur sogar über das niedergebeugte linke Knie der Maria ausgestreckt, das weit tiefer steht als ihr rechtes. Nicht bloss der Wunsch, etwas Neues zu schaffen, sondern vielleicht auch der Umstand, dass die Künstler es für nicht recht angemessen erachteten, den Leichnam Christi fast vollständig in den Schooss der Gottesmutter zu legen, also eine gewisse Achtung vor dem natürlichen Gefühl, mag dieselben bewogen haben, in dieser Beziehung von dem Vorbilde Michelangelo's abzugehen.

Wie eben gesagt, thut Rietschel dies im weitesten Maasse. In seiner herrlichen, seit einigen Jahren im Mausoleum des Kaisers Friedrich III. befindlichen Marmorpietà, die er in den vierziger Jahren im Auftrage König Friedrich Wilhelm's IV. für die Friedenskirche zu Potsdam schuf, deren Vorhof sie mit Rauch's Mosesgruppe und einer Nachbildung des auferstandenen Christus von Thorwaldsen lange Zeit schmückte, kniet Maria mit gefalteten, niedergesenkten Händen an der Leiche des auf dem Boden ausgestreckten, mit dem Haupte auf einer Erhöhung liegenden Sohnes. Die beiden Figuren der Gruppe sind von Rietschel völlig von einander losgelöst dargestellt, wie bei keinem anderen der hier in Betracht kommenden Werke. Ganz ohne Beispiel ist diese Loslösung allerdings nicht; schon in der sehr interessanten Pietà eines alten Nürnberger Meisters (abgebildet in den Denkmälern der Kunst von Lübke und Lützow, Klassikerausgabe, Tafel XXIV, Bl. 85, Nr. 5) ist sie angewandt. Auch hier kniet die Madonna an dem Christuskörper, der zum grössten Theil, ähnlich wie bei Rietschel, wenn auch nicht so straff ausgestreckt, am Boden liegt, während der kräftig gewölbte Oberleib und das Haupt mit der Dornenkrone auf einer Erhöhung ruhen. Rietschel hatte einen besonderen, schwer wiegenden



Pietà von *Joseph v. Kopf*

Grund, der ihn zur Trennung der beiden Figuren bestimmte. Bei der ausserordentlich hohen Verehrung, welche die katholische Kirche der Gottesmutter zollt, erscheint es sehr natürlich, dass die katholischen Bildhauer Mutter und Sohn zusammen als eine Einheit auffassen und daher mit mehr oder minder starken Abweichungen die Christusgestalt im Schoosse der Madonna zur Darstellung bringen. Ja, man möchte fast sagen, dass in den katholischen Pietà's die Maria an Bedeutung sogar über den Erlöser gestellt wird, dass dieselben fast mehr noch die schmerzhafte Gottesmutter als Letzteren zur Anschauung bringen wollen, was auch aus den Inschriften klar hervorgeht, mit welchen die Bildwerke oft versehen sind. So trägt das Postament der Pietà von Hoffmann die Worte: «O, ihr alle, die ihr vorübergehet, sehet zu, ob ein Schmerz ist gleich meinem Schmerze!» Unter der Pietà von Reiss steht die Inschrift: «Gross wie das Meer ist dein Schmerz«, und eine an einer Strassenecke zu Köln in einer Mauernische stehende ältere Pietà, eine gewöhnliche Steinmetzarbeit, hat als Ueberschrift: Mater dolorosa und als Unterschrift: Pro cultu perpetuo matris dolorosae. Für Rietschel jedoch lag die Sache anders. Er hat seine Pietà aus der Tiefe seines protestantischen Bewusstseins geschaffen, und als Protestant lag ihm die Loslösung der beiden Gestalten von einander sehr nahe: einer Verherrlichung der Gottesmutter konnte er nicht das Wort reden. Für ihn war die Darstellung des entseelten Christus die Hauptsache, Maria erschien ihm von geringerer Bedeutung. Desshalb zeigt uns Rietschel's Bildwerk die Madonna frei knieend an der völlig erstarrten und daher im Unterkörper ganz gerade ausgestreckten Gestalt des Erlösers, in tiefstem Leid trauernd um den Tod des Sohnes. Sie ist weniger betend dargestellt, wie in dem Nürnberger Meisterwerk; viel mehr ist der tiefe Schmerz betont, der sie durchdringt, und in diesem ringt sie die gefalteten, abwärts gerichteten Hände. Wenn aber Rietschel seinen protestantischen Empfindungen folgend, die Gottesmutter in ihrem Verhältniss zu Christus als von untergeordneter Bedeutung ansah, so hat er dieselbe für die bildnerische Behandlung doch keineswegs als nebensächlich betrachtet. Die gleiche künstlerische Vollendung, mit welcher er den Leichnam Christi in der so beseelten Gruppe zur Darstellung brachte, zeichnet auch die Gestalt der Madonna aus: ihre edle Haltung, der reiche Fluss ihrer Gewandung, der ergreifende Ausdruck ihres Antlitzes, die schön geformten Arme mit den gefalteten Händen sind an hoher Auffassung und meisterhafter Durchführung dem herrlichen Christuskörper ebenbürtig, an dessen Seite sie kniet.

Entfernt sich so Rietschel als Protestant mit grösster Entschiedenheit von der Darstellungsweise der übrigen Künstler, so hat der seit fast fünf Jahrzehnten in Rom ansässige Professor Joseph von Kopf, einer der bedeutendsten Bildhauer der Jetztzeit, der die Mitwelt noch vor Kurzem durch die Veröffentlichung seiner hochinteressanten Lebenserinnerungen erfreute, mit seiner in der katholischen Kirche zu Stuttgart befindlichen Pietà doch auch eigene Wege eingeschlagen. Dieselbe stellt die knieende Gottesmutter dar, wie sie den Leichnam des Sohnes, dessen Unterleib auf dem Boden ruht, zu sich emporhebt. Das Eigenartige und auf den ersten Blick etwas befremdend Wirkende der Darstellung des Meisters liegt darin, dass derselbe im Gegensatz zu allen übrigen Pietà's das stark zur Seite geneigte Haupt der tief in sich zusammengesunkenen Christusgestalt mit dem Antlitz von dem der Maria abgewendet, also nicht allein die Gesichtszüge der Letzteren, sondern auch die des

Erlösers dem Beschauer zugekehrt zeigt. Dringt man aber bei genauerer Betrachtung in die Gedanken des Künstlers, die auch dahin gerichtet gewesen zu sein scheinen, die Bedeutung Christi stärker hervorzuheben, ein, versenkt man sich in seine Auffassungsweise, so erscheint Kopf's Kunstwerk als eine ebenso tief empfundene wie edel gedachte Schöpfung von bedeutendem Werthe. In höchst einfachem Aufbau soll die Pietà veranschaulichen, wie die Madonna den noch nicht erstarrten, man könnte sagen, noch lebenswarmen Leichnam Christi auf ihren Schooss emporhebt und das ihr nicht sichtbare Antlitz desselben mit der Rechten mehr aufwärts wenden will, um es zum letzten Abschiede noch einmal zu sehen. Und mit welch' packender Lebendigkeit, welcher Kraft der Empfindung, welch' künstlerischer Selbständigkeit ist die Gruppe dargestellt! So eigenartig sie auch ist, so ergreifend



Pietà von *Giovanni Dupré*

wirken bei längerem Betrachten sowohl die erhabene Figur der Maria wie die prächtige Gestaltung des nackten, nur an der linken Seite mit dem Lendentuch bedeckten Christuskörpers. Ganz abgesehen von der künstlerischen Vollendung ist Kopf's Pietà gerade wegen der Besonderheit ihrer Auffassung zu den interessantesten Werken dieser Art zu zählen.

In der Eigenart der Darstellung wird Kopf's Pietà von derjenigen des Italieners Giovanni Dupré, des Schöpfers des grossen mit zehn allegorischen Kolossalfiguren geschmückten Cavour-denkmals zu Turin, an dem der Künstler von 1866—1873 arbeitete, noch überragt. Dupré's Pietà, welche im Auftrage des Marchese Ruspoli 1863—1865 ausgeführt wurde, stellt die Madonna mit weit ausgebreiteten Armen und den bereits erstarrten Leichnam Christi mit erhöhtem Oberleib auf ihrem

rechten Knie ruhend dar; die Beine liegen, wie in der Pietà von Rietschel, gerade ausgestreckt auf dem Boden. Die Gottesmutter blickt in das niedergesenkte Antlitz des Sohnes, und man meint ihren in höchster Leidenschaft ausgestossenen, entsetzten Aufschrei zu vernehmen: «Todt, todt! Mein Sohn, der grösste Wohlthäter der Menschheit, todt!» So ruhig und erhaben Michelangelo's Pietà ist, so leidenschaftlich bewegt, freilich ohne unruhig zu wirken, ist die von Dupré, an der die ungemein schön ausgeführte Christusgestalt mit dem ausdrucksvollen Kopfe ganz besonders zu rühmen ist. Dieses Grabdenkmal auf dem Kirchhof der Misericordia zu Siena, der Vaterstadt des Künstlers, gehört zu den edelsten Werken Dupré's und zeigt seine Kunst feiner naturalistischer Darstellung auf ihrem Höhepunkte: die leidenschaftliche Lebendigkeit der Madonna und die wunderbar schöne Christusfigur zeigen in letzterer den vollendeten Ausdruck erhabener Ruhe und in ersterer den äussersten Grenzpunkt des Realismus.



Pietà von *Wilhelm Achtermann*

Die Pietà Achtermann's im Dome zu Münster, eine der herrlichsten, welche in unserem Jahrhundert entstanden sind, leitet zur Gruppe der Nazarener über. In der Weise, wie Friedrich Overbeck, der Stifter der Malerschule der Nazarener, und die übrigen Vertreter derselben, Steinle, Führich und die Düsseldorfer Ittenbach, Deger und die beiden Brüder Karl und Andreas Müller, ihre religiösen Gemälde ausführten, haben Achtermann, Hoffmann und Reiss mit dem Meissel gewirkt. Was sie in ihren Pietà's geschaffen, ist von bleibendem künstlerischem Werth, sowohl mit Rücksicht auf die schöne Komposition der Gruppen, wie auch bezüglich des geistigen Gehalts, der zarten, weichen Linienführung und der technisch vollendeten Darstellung. Während Rietschel von seinem protestantischen Standpunkt aus neue Wege geht, auch Kopf's Pietà volle Eigenart bekundet und Dupré in seinem Friedhofdenkmal den Schmerzen des Mutterherzens den leidenschaftlichsten Ausdruck gibt, ist der Charakter der Bildwerke der drei Nazarener edele, vornehme Ruhe und feierliche, andächtige Stimmung.

Die vorzüglichste der Pietà's dieser Künstler ist ohne Zweifel die in Marmor ausgeführte von Wilhelm Achtermann, welche auch in verkleinerten Nachbildungen als Hauspietà eine grosse Verbreitung gefunden hat. Hätte Achtermann weiter nichts geschaffen als diese Pietà, sie würde ihm einen Platz unter den bedeutendsten Bildhauern des Jahrhunderts gesichert haben. Schon der Aufbau des Kunstwerks ist von hervorragender Schönheit. Die knieende Madonna, von deren Haupt und Schultern das Kopftuch in leichtem, natürlichem Flusse niedersinkt, hält den Christuskörper so in



J. Brandt pinx

Reiterkampf

Original im Besitze des Kunsthändlers D. Heinemann in München



ihrem Schooss, dass seine obere, aufgerichtete Hälfte an diesen angelehnt ist, während die untere von den Hüften an am Boden liegt. Das ein wenig rückwärts und zugleich nach dem Beschauer hin etwas seitwärts geneigte Haupt des Erlösers ruht auf ihrem rechten Arm; mit der Linken hat sie die Linke des Sohnes emporgehoben. Leicht und ungezwungen baut sich die Gruppe auf, in schönstem Ebenmaass und in sich vollkommen geschlossen. Meisterhaft und in jeder Beziehung vollendet sind die Gestalten der Maria und des Christus dargestellt. Die Gewandung der Gottesmutter ist in den Einzelheiten mit derselben peinlichen Sorgfalt ausgeführt, wie die anatomische Durchbildung des Leichnams in allen seinen Theilen, dem herrlichen Kopfe, der gewölbten Brust, den Armen und Händen, den Beinen, Knieen und Füssen. Dem Werthe der schönen Komposition aber und der künstlerischen Darstellung entspricht der geistige Gehalt der Gruppe, der in dem Antlitz der Madonna und des Erlösers in ergreifender Weise sich offenbart.



Pietà von *Karl Hoffmann*
(Vorderansicht)

Achtermann's Pietà wurde in Rom 1850 vollendet, wo der Künstler seit Anfang der vierziger Jahre seinen Wohnsitz hatte und 1884 hochbetagt starb. Nachdem er bis zum dreissigsten Lebensjahre einfacher Bauer gewesen, hatte er sich dem Tischlerhandwerk zugewandt und machte dann, durch ausgezeichnete Holzschnitzarbeiten empfohlen, in den Ateliers von Rauch und Tieck in Berlin seine Lehrjahre als Bildhauer durch. Von hier siedelte er zu dauerndem Aufenthalte nach der ewigen Stadt über, um sich daselbst weiter auszubilden. In Rom schlug er die Richtung der Nazarener ein und stellte, wie er auch früher als Holzschnitzer nur Heiligenbilder, Kruzifixe und Madonnen geschaffen hatte, seine Kunst ganz in den Dienst der katholischen Kirche. Der Dom zu Prag besitzt, um nur einige seiner hervorragendsten Arbeiten zu nennen, von seiner Meisterhand ein grosses Altarwerk und der Dom zu Münster ausser seiner Pietà noch eine prachtvolle, in bedeutenden Grössenverhältnissen ausgeführte Darstellung der Kreuzabnahme in Marmor. Im Aufbau sehr verschieden von Achtermann's Werk ist die Pietà von Hoffmann in der Mauritiuskirche zu Köln. Nach der katholischen Weise legt auch dieser den Leichnam Christi in den Schooss der Maria, aber nur mit dem Oberkörper; während in den Pietà's von Achtermann, Widnmann, Kopf und Reiss der Unterleib der Christusgestalt auf dem Boden ruht, gewinnt Hoffmann dadurch, dass er die

Gottesmutter auf einem flachen Felsenaufbau sitzend nach einer Seite gerichtet darstellt, was bei keiner anderen der erwähnten Pietà's der Fall ist, den Vortheil, den Unterleib des Erlösers in leichter Senkung bis zu den Knieen ebenfalls noch auf dieser Steinlage ruhen lassen zu können, von welcher die Unterschenkel sich dann in schräger Richtung abwärts wenden. So entsteht eine mehr breit als hoch gehaltene, sehr symmetrische Gruppe, die auf den Beschauer ihre Wirkung nicht verfehlt. Die ebenso gefällige wie harmonische Komposition der Pietà, der schön gebildete, schmerzbewegte Kopf der Maria, der wie bei allen Pietà's von einem tief über die Schultern und Arme herabfliessenden Tuche bedeckt ist, die faltenreiche, bis zu ihren Füssen niedersinkende Gewandung, die zwar nach der Seite gerichtete, aber sehr natürliche Art, wie die Gottesmutter dasitzt, die schöne Beinstellung, die Haltung ihrer Arme und Hände, von denen die rechte das Haupt des Heilandes vor dem Sinken schützt, und, was die herrliche Gestalt des Letzteren angeht, die bis in die kleinsten Einzelheiten anatomisch auf's Sorgfältigste ausgeführte Darstellung des Leichnams, das ausserordentlich ausdrucksvolle, von der geistigen Bedeutung des Gekreuzigten zeugende Antlitz, die genaue Modellirung der Brust, der Arme, Hände, Beine und Füsse, dies Alles macht Hoffmann's Pietà zu einer der schönsten und werthvollsten des neunzehnten Jahrhunderts.



Pietà von *Karl Hoffmann*
(Seitenansicht)

Professor Karl Hoffmann, über dessen Leben und Wirken fast gar keine gedruckten Nachrichten vorliegen, wurde nach Angaben, welche mir seine Hinterbliebenen machten, am 23. März 1815 zu Wiesbaden geboren, nicht zu Köln, wie einige Künstlerlexika in den paar Zeilen ihrer Mittheilungen fälschlich berichten. Von dem unwiderstehlichen Drange beseelt, sich der Künstlerlaufbahn zu widmen, verliess er die Heimath und schlug sich darbend bis München durch, wo er 1833 anlangte und unter Schwanthaler sich als Bildhauer ausbildete. 1837 wandte er sich nach Paris und nachdem er von 1839 an wieder zwei Jahre in seiner Vaterstadt zugebracht hatte, liess er sich 1841, sechsundzwanzig Jahre alt, in Rom nieder, wo er, abgesehen von einem zweijährigen Aufenthalte in Köln (von 1848 bis Juli 1850) bis 1866 ansässig war. Dann ging er nach Wiesbaden zurück und bewohnte, etwa

von 1869 an, mehrere Jahre lang die ihm vom Herzog von Nassau zur Verfügung gestellte Moosburg im Schlossgarten zu Biebrich bis zur Fertigstellung seines Landhauses Villa Germania an der Biebricher Chaussee. Von hier siedelte er 1880, in Folge rheumatischer Leiden nicht mehr arbeitsfähig, nach Rocca di Papa im Albanergebirge, nicht weit von Rom, über; 1884 verkaufte er seinen dortigen Landsitz und zog nach dem tiefer gelegenen Frascati, wo er am 8. Juli 1886 starb.

Während seines langjährigen Aufenthaltes in Rom stand Hoffmann in den engsten Freundschaftsbeziehungen zu Friedrich Overbeck, die sich so innig gestalteten, dass dieser Hoffmann's erste Frau, Karoline von Reinagel aus Bamberg, die 1872 starb, im Jahre 1854 zu seiner Adoptivtochter machte. Wie Overbeck, so trat auch Hoffmann in Rom zur katholischen Kirche über. Hier erhielt Letzterer im Jahre 1859 durch den jetzigen hochbetagten Stadtdechanten, Ehrendomherrn und Pfarrer von St. Mauritius zu Köln, Adolf Thomas, der damals sechs Wochen lang in der gemeinsamen Wohnung der beiden Künstler gastliche Aufnahme genoss, die erste Anregung zur Ausführung der Pietà. Nach vielfachen Besprechungen mit dem Maler und dem Theologen entwarf dann Hoffmann eine Skizze, die beider Beifall fand und nun in carrarischem Marmor ausgeführt wurde. Anfangs September 1868 langte die Gruppe in Köln an und wurde am 15. desselben Monats feierlich eingeweiht.

Von den vielen Werken, die Hoffmann geschaffen hat, sind manche in's Ausland, namentlich nach England gekommen. Mehrere, darunter eine hl. Cäcilia und ein hl. Joseph, befinden sich in Rom. Ein Guter Hirte wurde von einer Fürstin Leuchtenberg, eine Madonna von dem früheren Bischof Müller zu Münster erworben. Düsseldorf besitzt von seiner Hand das Denkmal des Gartendirektors Weihe, die Apollinariskirche bei Remagen einige Statuen, seine Vaterstadt Wiesbaden die Marmorgruppe der Hygiea auf dem Kranzplatz und Heiligenbilder am Hochaltar der katholischen Kirche, Biebrich am Rhein das Denkmal der Germania. Als Friedrich Overbeck 1869 gestorben war, begab sich Hoffmann nach Rom und schuf den Entwurf des Grabdenkmals, welches seinem berühmten Freunde in der Kirche San Bernardo errichtet wurde. Eine Büste des Malers schenkte er den Verwandten desselben in Lübeck. Ausser der Pietà besitzt Köln von dem Künstler in der alten, prächtigen Kirche Gross-St. Martin noch sechs grosse Statuen, von denen je drei die beiden Seitenaltäre neben dem Chor schmücken; unter denselben ist namentlich die Himmelskönigin durch Anmuth und Schönheit ausgezeichnet.

Gleiche Anerkennung und gleiches Lob wie Hoffmann's Pietà verdient auch die im September 1898 in der St. Gereonskirche aufgestellte Pietà von Joseph Reiss. In der Komposition bietet diese zwar nichts Neues, da sie im Aufbau wie in der Richtung und Stellung der Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit der Achtermann'schen hat. In Einzelheiten freilich sind die beiden Werke von einander verschieden. Während bei Achtermann das Haupt des Gekreuzigten etwas nach der Seite geneigt dargestellt ist, erscheint es in der Pietà von Reiss mehr emporgehoben und zugleich mehr der Richtung des Oberkörpers folgend. Bei Achtermann liegt die Hand des Armes, mit welchem Maria das Haupt stützt, oben auf dem Oberarm des Leichnams, bei Reiss über der Schulter weg nach der Brust hin. Auch ist der Kopf der Madonna bei diesem weit stärker nach

dem Antlitz Christi vorgebeugt als bei jenem. Bei Achtermann hält ferner die Gottesmutter die Linke des Sohnes höher erhoben, als bei Reiss; der rechte Arm des Leichnams hängt bei Beiden straff herab, indessen mit verschiedener Handstellung. Hierzu kommt noch die Verschiedenheit in der Gestaltung der Gewandung der Madonna und der anatomischen Ausführung des Christuskörpers in den zahlreichen Einzelheiten.

Sieht man von einer Vergleichung der Pietà von Reiss mit der von Achtermann ab und betrachtet man jene für sich allein, so kann man nicht umhin, dem tiefen Eindrucke entsprechend, den sie auf jeden Beschauer macht, sie sowohl der Auffassung wie der Ausführung nach für ein sehr bedeutsames Kunstwerk zu erklären. Nicht im Aufbau, der keinen neuen Typus darstellt, sondern in der meisterhaften Vollendung, mit welcher die Gestalten der Madonna und des Christuskörpers durchgearbeitet sind, in dem Ausdruck der beiden Köpfe, in der vorzüglichen Modellirung der einzelnen Theile des Leichnams und vor Allem in dem tiefen geistigen Inhalt des Gesammtbildes, den Reiss mit dem feinsten Verständniss für die Behandlung der Form verbindet, liegt der hohe Werth seiner Pietà.



Pietà von *Joseph Reiss*
(Vorderansicht)

Wie aber hat sich Reiss die Darstellung des Christuskörpers mit Bezug auf den geistigen Inhalt gedacht? Nach der menschlichen Seite hin folgte er der Auffassung, an welcher jeder Christ am liebsten hängt: er dachte sich den Erlöser dem Körper nach, wie auch Rietschel, Dupré, Hoffmann u. A., als einen Mann von höchst edeler, weit eher zarter, als derb kräftiger Gestalt, die, verbunden mit Reichthum und Kraft des Geistes, auf die Menschheit einen ebenso tiefgehenden wie weit reichenden Einfluss auszuüben vermag. Der Auffassung der katholischen Kirche entsprechend, stellt er zugleich Christus als Gottmenschen dar, als göttliches Wesen in Menschengestalt. Daher die so sehr durchgeistigten Gesichtszüge des Hauptes Christi, daher der feine, gegen Schmerzen, Leiden und Qualen körperlicher wie seelischer Art so empfindliche Leib des Erlösers. Man sieht demselben an, welche geistige Grösse und Hoheit einst in ihm wohnte, welch' unendlich erhabener Gedankenkreis, der es vermochte, der Welt ein neues Gepräge zu geben, sein edeles Haupt erfüllte; man fühlt mit, wie auf diesen vornehmen, empfindsamen Leib die Schmerzen der Leidenszeit und die Qualen des Todes am Kreuze wirken mussten: die geistige Majestät und die grosse göttliche That des Weltbefreiers sind in bewunderungswürdiger



Musikalische Matinée





Heimkehrende Fischer



Weise darin zur Darstellung gebracht. Hierzu gesellt sich, was die Gestalt der Madonna angeht, der ungemein beseelte Ausdruck ihres Antlitzes. Reiss hat nicht die Absicht, ihre jungfräuliche Schönheit zu betonen, er stellt sie als schmerzhafte Gottesmutter dar. Ihr Antlitz bietet die Züge einer Frau in vorgerückteren Jahren und zwar einer Frau, der als Mutter das schwerste Leid, das über sie kommen kann, nicht erspart geblieben ist, die das Bitterste und Härteste hat durchkosten müssen. Es ist indessen nicht bloss ein augenblicklicher, die Seele in ihrer innersten Tiefe durchbohrender Schmerz, der dieses gramvolle und doch so hochedele Antlitz durchzieht, auch die Qualen, welche das Herz der Gottesmutter in den Tagen der ganzen Leidenszeit zerrissen, spiegeln sich darin wieder. Wahrlich, gross wie das Meer ist dein Schmerz! Und doch sind die ergreifende Kraft und die rührende Innigkeit, mit welcher der Schmerz zur Darstellung gebracht ist, weit entfernt von maassloser Leidenschaft. Aber dies nicht allein. Welche unsägliche Mutterliebe spricht zugleich aus den leiderfüllten Gesichtszügen! Mit welcher Zärtlichkeit beugt Maria sich nieder, um noch einmal, zum letzten Male das schöne, edele, durchgeistigte Antlitz des geliebten Sohnes zu sehen, dessen Leichnam sie zum Abschied zu sich emporgehoben hat! Mit dem Mutterschmerz und der Mutterliebe aber verbindet sich als Drittes der Ausdruck der vollen Ergebung in das herbste Geschick, der Ergebung in den Tod des Erlösers, der Ergebung in das schwerste Leid um des Heiles der ganzen Menschheit willen.



Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

Der Schöpfer dieser Pietà wurde am 25. Oktober 1835 zu Düsseldorf geboren. Nachdem er sich an der Akademie seiner Vaterstadt ausgebildet hatte, bereiste er zu Studienzwecken Deutschland, Belgien und Holland. Ein für die prächtige, romanische Pfarrkirche zu Andernach am Rhein in Holz geschnitztes Muttergottesbild, der Hochaltar und der mit Figurengruppen ausgestattete Marienaltar in der Kirche zu Grefrath bei Krefeld, die Joseph Reiss Anfangs der sechziger Jahre ausführte, das für den Fürsten Anton von Hohenzollern 1864 gearbeitete grosse Relief «Die Kunst», zwei Altäre mit Gruppen im Dome zu Neuss, die ihn von 1868—1872 beschäftigten, das Mitte der siebenziger Jahre geschaffene Kriegerdenkmal zu Duisburg, das ebendaselbst befindliche Mercatordenkmal, die Mariensäule mit den Standbildern der vier grossen Propheten zu Düsseldorf, der grosse Hochaltar mit den beiden Nebenaltären in der Kirche zu Hüls bei Krefeld, die mit zu seinen besten Arbeiten gehören, die grosse Kalvarienberggruppe an der St. Lambertuskirche zu Düsseldorf, ein auferstandener Heiland auf dem Kirchhof daselbst, verschiedene in Bonn

und in Holland befindliche Pietàreliefs, mehrere grosse in Sandstein ausgeführte Pietà's, die für Styrum, Nymwegen und Schiedam angefertigt wurden, einige Kalvarienberggruppen, die nach Styrum und Groningen kamen, die vier grossen allegorischen Figuren an der Fassade des Rathhauses zu Düsseldorf und manche andere hervorragende Werke, insbesondere kirchlicher Richtung, machten ihm einen sehr geschätzten Namen als Bildhauer. Grosse Anmuth und vornehme Schönheit, verbunden mit bedeutender Gestaltungskraft und tiefer, religiöser Empfindung, zeichnen seine Schöpfungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst aus. Eine von Joseph Reiss geschaffene Madonna in Holz in der Art des Florentiners Luca della Robbia (1399—1482), die Anfangs der achtziger Jahre auf einer Ausstellung in Berlin Aufsehen erregte, veranlasste den damaligen preussischen Kultusminister von Gossler, sich für den Künstler zu interessiren und Schritte zu thun, dass demselben von Seiten des preussischen Staates die Bearbeitung eines grösseren Skulpturwerkes übertragen wurde. Dasselbe sollte in einer geschichtlich und architektonisch hervorragenden Kirche Aufstellung finden. So erhielt Reiss 1884 den Auftrag zur Anfertigung des Entwurfs einer Pietà, und nachdem dieser in Berlin genehmigt worden war, hatte er ein Modell des Kunstwerks in Ausführungsgrösse herzustellen. Fünf Jahre verwandte er hierauf und nach weiteren Verhandlungen über die Wahl des Materials stand die Pietà, an deren Vollendung der Künstler mehrfach durch längere Krankheit gehemmt wurde, im Jahre 1897 zur Ueberführung nach der St. Geronskirche zu Köln bereit. Der Block, aus dem das Werk geschaffen wurde, carrarischer Marmor von untadelhafter Reinheit, wog unbehauen 160 Centner und kostete fast 8000 Mark. Die Gesammtherstellungskosten der Pietà belaufen sich auf 33,000 Mark, wovon die preussische Staatskasse 30,000 Mark übernahm und der Rest von der Kirchengemeinde getragen wurde.



Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

Reiss' Pietà wurde, als sie nach Vollendung der für sie an der Gereonskirche angebauten Kapelle im Herbst 1898 aufgestellt war, allgemein als eine neue Hauptsehenswürdigkeit der Stadt Köln gepriesen. Und sie ist dies auch wirklich. Ist aber die Aufstellung eine für die Besichtigung des Kunstwerks günstige zu nennen? Die Frage ist leider zu verneinen. Zwar ist die Stätte, an der die Pietà steht, eine seit altersgrauer Zeit her geweihte; die St. Gereonskirche ist eine der grossartigsten und eigenartigsten mittelalterlichen Kirchenbauten, deren ältesten Theil der Sage nach die Kaiserin Helena, die Mutter Konstantin's des Grossen, ausführen liess. Auch ist die in romanischem Stil angebaute Pietàkapelle mit ihrer vorzüglich wirkenden hohen Wandbekleidung in dunkelrothem

Marmor, der stilvollen malerischen Ausschmückung der oberen Wandtheile und insbesondere der Kuppel, sowie dem aus italienischem Marmor bestehenden Bodenbelag dem Werthe des Kunstwerks entsprechend würdig ausgestattet und macht einen erhebenden, zur Andacht stimmenden Eindruck. Allein, die Kapelle ist viel zu klein. Aus der grossen Vorhalle der Kirche, an deren Südseite sie errichtet wurde, tritt man zunächst in einen sehr beschränkten Vorraum, in welchem vier Betbänke aufgestellt sind, an denen etwa ein Dutzend Personen Platz finden können, und hat von hier aus den etwas erhöhten Raum vor sich, in dessen Hintergrunde an der abgerundeten Wand die Pietà steht. Dieser der Pietà geweihte Raum, der ungefähr 15 Fuss tief und 12 Fuss breit ist, ist abgesperrt und darf also ohne Erlaubniss nicht betreten werden. Man kann demnach vom nächsten Standpunkte aus die Pietà nur auf eine Entfernung von neun bis zehn Fuss sehen und zwar nur ihre Vorderseite; mit der Rückseite steht sie dicht an der Wand, die auch eine Betrachtung der Schmalseiten nicht ermöglicht. Dass unter solchen Umständen die Aufstellung als eine ungünstige zu bezeichnen ist, unterliegt keinem Zweifel. Aller Fleiss, alle Arbeit, alle Kunst, die der Bildhauer auf die vollendete Gestaltung ihrer nicht sichtbaren Rückseite verwandte, sind sozusagen vergebens gewesen. Ja, auch von den Schmalseiten kommt nur wenig zur Geltung und manche Schönheiten derselben lassen sich gar nicht oder nur ungenügend würdigen. So ist von dem am meisten zurückliegenden Fusse des Christuskörpers bloss bei einem gut gewählten Standpunkte Einiges zu erblicken. Es darf daher noch als ein sehr glücklicher Umstand bezeichnet werden, dass der Aufbau der Pietà es mit sich brachte, dass wenigstens die Hände der Madonna und des Leichnams den Blicken nicht entzogen sind. Doch hiermit nicht genug. Da das Betreten des Raumes, in welchem die Pietà steht, nicht ohne Weiteres gestattet ist, so geht auf die Entfernung von etwa zehn Fuss, aus welcher das Kunstwerk genossen werden kann, selbst für die Betrachtung der Vorderseite die volle Würdigung der Einzelheiten verloren. Die Züge des niedergebeugten Antlitzes der Madonna entziehen sich, zumal sie bei dem gedämpften Licht der Kapelle stark beschattet sind, auf jene Entfernung überhaupt jeder Beurtheilung. Kurz, bei der Besichtigung der Pietà erkennt man zwar sofort, dass man ein bedeutendes Kunstwerk vor sich hat, empfindet zugleich aber das Gefühl tiefen Bedauerns, die Einzelheiten, die doch den Bildhauer so viel Studium und Arbeit gekostet haben, nicht nach Wunsch sehen zu können. Wie sehr



Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

kommt es aber dem Kunstkenner gerade auf diese an! Sie bilden einen wesentlichen Bestandtheil dessen, woran er sich mit besonderem Genusse ergötzt. Und Reiss' Pietà bietet in der vollendeten künstlerischen Durchführung des herrlichen Hauptes Christi und der so ausserordentlich ausdrucksvollen Gesichtszüge der Madonna, der nackten Brust, der Arme und Beine, der Hände und Füsse des Leichnams thatsächlich so viel Schönes, dass ihre ungünstige Aufstellung in hohem Grade zu beklagen ist. Die Pietà von Hoffmann in der Mauritiuskirche steht ebenfalls in einer nicht eben geräumigen Kapelle am Chor, aber doch so, dass man sich vollkommen an ihren vielen Schönheiten erfreuen und auch um sie herum gehen kann. Achtermann's Pietà steht im Dome zu Münster nach allen Seiten hin vollständig frei, und um noch ein Profanwerk zu erwähnen, sei an die mustergültige Aufstellung erinnert, welche Dannecker's berühmte Ariadne in v. Bethmann's Museum zu Frankfurt am Main gefunden hat. Auch für die Pietà von Reiss stand in der St. Gereonskirche ein geeigneter Raum zur Verfügung, nämlich die grosse Vorhalle, an welcher das Pietàkapellchen angebaut ist. Während der abgesperrte Raum desselben höchstens achtzehn Quadratmeter Fläche hat, bietet die Vorhalle, die so geräumig und hell ist, wie man sie selten an einer Kirche findet, einen Flächenraum von stark hundert Quadratmeter. Hier musste die Pietà stehen, und die 12,000-Mark, welche ein Mitglied der Pfarrgemeinde für die würdige Aufstellung derselben geschenkt hat, wären, nicht nach meinem Urtheil allein, statt auf den Bau und die Ausschmückung der Kapelle besser auf die Herrichtung und Ausstattung der Vorhalle zur Aufnahme des prächtigen Werkes verwandt worden, welches zahlreiche Fremde und Einheimische besichtigen, wirkliche Kunstkenner aber nur zum Theil befriedigt verlassen werden. Die vielleicht gehegte Befürchtung, dass, da die Vorhalle den Haupteingang zur eigentlichen Kirche bildet, diejenigen Andächtigen, welche an der Pietà zum Gebete niederknieen, in ihrer frommen Verrichtung gestört werden möchten, war grundlos. Das Werk konnte an dieser geräumigen Stätte leicht so aufgestellt werden, dass auch den Zwecken religiöser Erbauung völlig Rechnung getragen wurde. Oder aber, wenn es durchaus in einer abgeschiedenen besonderen Kapelle seinen Standort haben sollte, so hätte man diese in weit grösserem Maassstabe ausführen sollen, selbst wenn die Beschaffung der fehlenden Geldmittel den Bau noch einige Zeit verzögert haben würde. Kurz, volles Verständniss dafür, wie ein werthvolles Skulpturwerk religiöser Art stehen muss, um nicht nur die Bedürfnisse der Andächtigen zu erfüllen, sondern auch den berechtigten Ansprüchen der Kunstfreunde zu genügen, haben die Organe, in deren Hand die Aufstellung der neuen Pietà von Joseph Reiss gelegt war, nicht bewiesen.

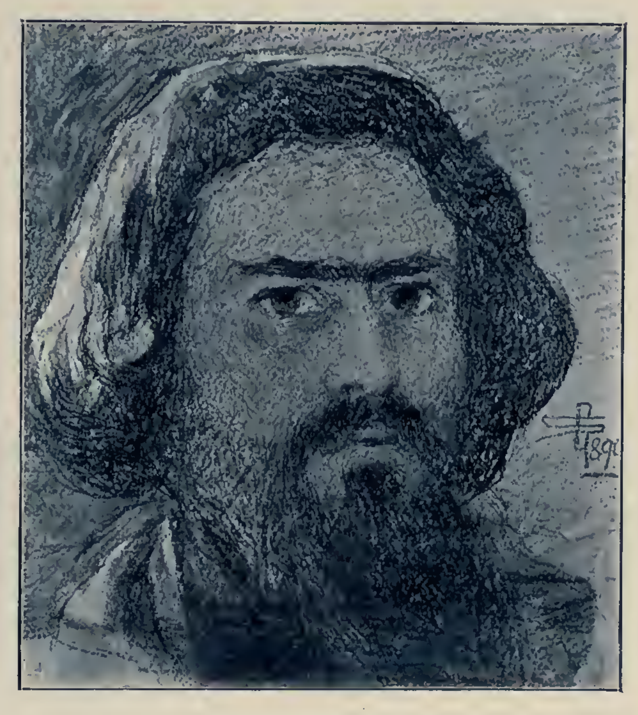




GIOVANNI SEGANTINI

VON

GRAF. S. C. VON SOISSONS



G. Segantini. Selbstbildniss

Immer, wenn ein Mann, welcher der Ruhm seines Landes und seiner Zeit gewesen, dahingeschieden, wenn das letzte Wort der Todtenpredigt verklungen, wenn selbst die Sonne hinter den Wolken des dunklen Himmels zu trauern scheint, wenn die Blätter der Todtenrosen fallen eines nach dem andern, gleich den Körnern einer Sanduhr, dann beginnt auch die Erinnerung an ihn ihren Todeskampf.

Es gibt Unsterbliche — aber wie Wenige! Man muss ein Werk der Nachwelt zum Vermächtniss hinterlassen, muss einen Gedanken in fruchtbaren Boden gepflanzt haben, damit der Nachruhm wachse, gedeihe und Blüthen trage.

Wer nicht geschaffen, wer nur mit dem Verlust seines Leibes gezahlt, ohne etwas Sichtbares hinterlassen zu haben, Etwas, das sich von Epoche zu Epoche vererbte, muss sich — mit wenigen Ausnahmen — dabei bescheiden, vergessen zu werden. Sprich! Wo ist das Grab eines Garrick, des genialen Schauspielers, der die Masse jauchzen und beben zu machen verstand? Und was bliebe vom Schlachtenruhm übrig, der unter Rauch und Krachen geboren fast ebenso lärmend und kurzlebig ist wie der Donner der Kanonen, wenn nicht ein Künstler die Thaten seines Heros wieder heraufzauberte, einem weniger heroischen Zeitalter zum Vorbild?

In der Welt der Kunst aber genügt ein Stück gemalter Leinwand, ein gemeisselter Marmorblock oder der Wohllaut rythmischer Verse, den Söhnen von den Vätern überkommen, dazu, die Welt einen Homer, einen Pheidias, einen Goethe, einen Rubens schätzen zu lehren. Und hätten diese nicht gesungen, hätten diese nicht eine kurze Apotheose in dauernde Schöpfungen geschlossen, was würde von den Fürsten und Helden ihrer Zeit heute noch leben?

Die Kunst, nur die Kunst allein macht unsterblich, nur die Kunst kann ihren Auserwählten das ewige Leben geben. Aber selbst ein Künstler muss eine neue Idee in die Kunst zu bringen verstehen, um unsterblich zu werden.

Dies hat Giovanni Segantini gethan. Wenn auch einige Kritiker sagen, dass seine Landschaften denen Normann's, seine Bauern denen Millet's gleichen, dass seine Engel wie von Burne Jones empfunden erscheinen, dass ferner seine Technik, die in dem Uebereinanderlegen, nicht Mischen der vier Grundfarben besteht, bereits von Monet versucht worden, so kann man dennoch leichtlich erkennen, dass Segantini's Verdienst hauptsächlich Folgendes ist:

Er war der Erste, der die klassische Linie und korrekte Zeichnung mit der Wiedergabe von Licht- und Lufteffekten vereinigte. Erst in zweiter Linie zeigen seine Sujets ein tiefes Gefühl für das Leben, grosse unsterbliche Themen, das Leiden und Streben des Menschen und seine Schwäche im Vergleich zu der Natur. Er hat den alternden Grundsätzen der Kunst durch Verbindung mit eben entstandenen frisches Leben gegeben.

Wie jene grossartige Umwälzung der Kunst des 15. Jahrhunderts in Italien von dem bescheidenen Cimabue, welcher die Anregung zu dem Aufstand gegen die Sklaverei des byzantinischen Stiles gab, hervorgerufen wurde, so begann im 19. Jahrhundert die Renaissance der modernen italienischen Kunst auch damit, dass ein Hirte, zwar nicht fromme ästhetische Schafe, wohl aber verachtete unästhetische Schweine zu malen anfing.

Welch' ein seltsamer Kontrast zwischen dem Idealsten im Leben — der Kunst, und dem, das stets mit den niedrigsten Gelüsten verbunden gedacht ist — dem Schwein. Es ist nun aber eine Thatsache, dass Segantini, einer der grössten Maler des modernen Italiens, einmal Schweinehirt war; doch hindert dieser triviale Umstand nicht, dass er einer der merkwürdigsten und seltensten Persönlichkeiten war, dessen Leben und Thaten der Welt zum Muster gesetzt werden könnten.

Einen hübschen Zug berichtet der Künstler selbst über den Anfang seiner Künstlerlaufbahn, rührender als die bekannte Anekdote von dem Griechen Apelles:

«Das erste Mal, als ich einen Bleistift zum Zeichnen in die Hand nahm — sagt der Künstler in seiner Autobiographie — war, als ich eine arme Bäuerin über ihr schönes todtes Töchterchen weinen sah. Oh hätte ich nur ein Bild von ihr!»

So begann er seine Kunst in Gegenwart des Dunkelsten und Traurigsten im Menschendasein, vom Mitleid — nach dem Grafen v. Mirabeau unserer besten Eigenschaft — inspirirt.

Er wurde am 15. Januar 1858 zu Arco in Tyrol als Sohn eines einfachen Bürgers geboren, doch stammte er, durch seine Mutter, aus adeligem Blute und war in seiner Kunst ein Fürst.

Als Kind soll er so auffallend schön gewesen sein, dass eine Bauersfrau sich einmal nicht enthalten konnte niederzuknieen und auszurufen: »Oh Gott! Wie schön ist er«, und eine Andere fügte hinzu: »Er sieht aus wie ein Sohn des Königs von Frankreich!«

Segantini's Vater muss sehr arm gewesen sein. Jedenfalls übergab er seinen Sohn seiner Halbschwester in Mailand und verliess Italien, vermuthlich um nach Amerika zu gehen, auf die Jagd nach dem Glücke — ob er dies je gefunden oder nicht — er ist niemehr zurückgekehrt.

Seine Tante schloss den kleinen Segantini, mit etwas geringer Nahrung für den ganzen Tag versehen, in ihrem Dachstübchen ein und ging dann fort, um für den Unterhalt Beider zu sorgen. Welch' eine Qual für ein Kind, einen Knaben, der Raum und Bewegung braucht, und besonders für einen, der einst der Maler der grossen pulsirenden Natur, der weiten Horizonte, der segelnden Wolken, des glitzernden Schnees sein sollte! Er hielt es auch nicht aus, und angeregt durch die That eines jungen Helden, von dem er gehört, dass er nach Frankreich gegangen und dort sein Glück gemacht habe, beschloss er über die Alpen auf Napoleon's Weg nach Frankreich zu wandern.

Früher pflegten deutsche und französische Maler nach dem sonnigen Italien zu ziehen, um dort die Kunst zu studiren; in unseren Tagen gehen die Italiener zu demselben Zweck nach Frankreich.



G. Segantini. An der Stange

Der Knabe kam aber nicht weit. Uebermüdet schlief er am Wegrande ein und wurde von zwei gutmüthigen Bauern aufgehoben, die ihn überredeten, den Gedanken nach Frankreich zu wandern aufzugeben und bei ihnen auf dem Bauernhof zu bleiben. Segantini war damals erst sieben Jahre alt.

Was that er bis zu seinem fünfzehnten Jahre? Dachte er? — Nein — aber er fühlte stark, er litt, aber er kannte den Grund seines Leidens nicht, wie er selber sagt.

Die Sehnsucht nach dem Dachstübchen, von dessen Fenster er nur ein einziges Stück des italienischen Türkisenhimmels sehen konnte, trieb ihn wieder nach der Stadt des Leonardo zurück.

Unter dem Tage arbeitete er für seinen Lebensunterhalt, Abends studirte er die Zeichnungen des Kirchenbannermalers Teltamangi, der, sich selbst für einen grossen Künstler haltend, seinen Schüler einmal fragte: «Was thätest Du, Amico, wenn Du ein solcher Künstler wärest, wie ich?»

«Ich? Ich würde mich aufhängen», erwiderte Segantini, der wohl seinen wahren Künstlerberuf in sich fühlte.

Das war seine letzte Lektion.

Später finden wir den jungen Schüler in der Brera zu Mailand. Auf welche Weise er sich seinen Lebensunterhalt erwarb, vermag ich nicht zu berichten. Er war so arm, dass er nicht einmal die Mittel zum Erwerb eines Malkastens besass und thatsächlich erst nach dem zweiten Jahre seines Studiums in den glücklichen Besitz eines solchen kam. Einer der Professoren nämlich, seine ausgesprochene Begabung für Farbe und seine originelle Interpretirung der Form erkennend, schenkte ihm dies Geräth. Dieser Farbenkasten machte ihm soviel Freude, dass er beschloss, Maler — nicht Zeichner — zu werden. Es gelang ihm auf irgend eine Weise eine Anstellung als Zeichenlehrer zu finden, als welcher er wöchentlich drei Stunden zu geben hatte, wofür er im Ganzen drei Lire erhielt. Von diesen drei Lire bestritt er seinen Unterhalt und lernte in einer Kunstschule Figurenzeichnen und Perspektive. Bald aber fand er heraus, dass die Meisten nicht von den Meistern, sondern direkt von der Natur gelernt, dass sie die Erscheinung der Form und die Beziehung der Dinge zu verstehen suchten.



G. Segantini. Schafheerde im Mondenschein

Segantini hat zwar stets die anerkannten Vorbilder aller Zeiten vor Augen gehabt, doch hat er sich andrerseits auch klar gemacht, dass wahre Kunst nur aus fleissigem Studium, aus eingehender Beobachtung der Natur und aus individueller Erfahrung entstehen kann.

Warum soll man das wiederholen, was bereits erreicht ist; warum soll man die Kunst Griechenlands, Italiens, Hollands und Deutschlands kopiren, warum soll man sich müde arbeiten, um die Komposition eines Meisters oder die vollendete Modellirung eines Andern nachzuahmen? Dadurch lernt man die Sprache der alten Meister und die Lehren, die uns die Museen geben, nicht verstehen; diese predigen wahrlich nicht, dass Assimilation Alles sei. Ganz im Gegentheil! Sie beweisen uns vielmehr den ständigen Zusammenhang der Künstler mit der Natur und die Wichtigkeit der persönlichen Beobachtung.

Diese seine Auffassung hatte zur Folge, dass seine Studienzeichnungen bereits die Hand des Neuerers zeigten, und dass daher seine Lehrer in ihrer akademisch-steifen Manirirtheit in Segantini den Rebellen sahen und ihn schliesslich zwangen, die Akademie zu verlassen, um fürder nur mehr die Natur als Lehrmeisterin anzuerkennen.

Ganz ohne Freunde war er jedoch nicht. Ein Metzgermeister — schade, dass sein Name nicht überliefert ist, — kaufte dem jungen Künstler die ersten Oelfarben, aber nicht die dazu gehörige



G. Segantini pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frühlingsnacht





G. Sega... pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kindsmörderinnen





G. Segantini. Ave Maria bei der Ueberfahrt

Leinewand. So musste er sich selber eine machen, und zwar tränkte er eine Sackleinewand mit Oel und spannte sie in einen Rahmen.

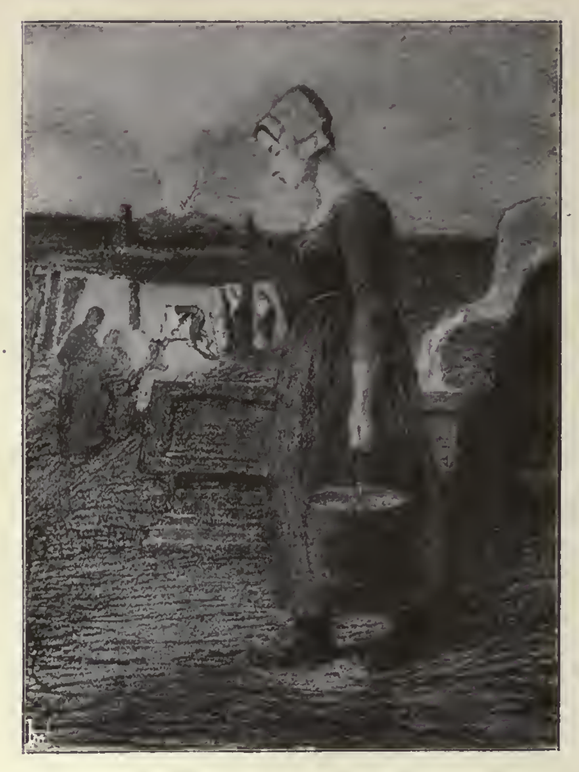
Hierauf malte er sein erstes Oelbild: «Der Chor der Kirche von San Antonio», welches endlose Diskussionen über die neue von Segantini eingeführte Technik hervorrief. Um dieses Bild hat sich eine Legende gewoben, nicht unähnlich der Erzählung Vasari's über das Geheimniss der glanzvollen Oelfarben, welches Giovanni Bellini von einem Maler erfuhr, der diese Farbe von Holland nach Venedig brachte. Segantini soll nämlich Schwierigkeiten in der Wiedergabe von durch ein Fenster einfallendem Licht gehabt haben und dadurch auf die Idee gekommen sein, die Farben nicht zu mischen, sondern nach einander aufzutragen. Wieweit diese Geschichte der Wahrheit entspricht, vermag ich nicht zu sagen; ich erinnere mich weder darüber etwas von Segantini selbst gehört zu haben, noch steht davon etwas in seiner in «Il Focolari» erschienenen Selbstbiographie. Freilich war schon damals viel die Rede von der Theilung der Farben, doch hat Segantini wenigstens — trotz der Kritiker — nie die Idee gehabt mit kleinen Strichen oder Punkten zu malen. «Gott schütze mich, schrieb er mir einmal, vor wissenschaftlichen Systemen in der Kunst, ich hasse nichts mehr. Ich will damit nicht sagen, dass die Kunst die Fortschritte der Wissenschaft verachten soll, doch sollen diese nur dazu dienen, die Geheimnisse der Natur aufzudecken, und mit ihrer Hilfe soll man die Natur in Kunst umwandeln. Auf rein wissenschaftlichen

Prinzipien aufgebaut, ist das Resultat kein Kunstwerk, sondern im besten Falle nur eine Errungenschaft der Wissenschaft.»

In seinem ersten Atelier in der Via San Marco malte Segantini in den Jahren 1880—81 eine Reihe von Bildern, die er aber grossentheils selber später zerstörte, da sie seinen Ansprüchen nicht genügten. Er fing an sein Ziel klarer zu sehen und verliess daher Mailand, um ein Haus in Brianza zu miethen, wo er sich auf dem Lande und nunmehr mit seiner Frau, der Schwester seines besten Freundes Carlo Bugatti, niederliess. Dieser Periode gehört sein prachtvolles Bild «Avè Maria» an, das erste einer Serie, welche er «Mütter» nannte.

Achtzehn Monate blieb er in Prigiano, um dann in Carlo Caltaneo's alte Villa in Castagnola unweit von Luzone zu ziehen. Mit dem Ende des Frühjahrs fand er jedoch, dass die Gegend seinen Erwartungen nicht entsprach. Da war zu viel bebautes Land, zu viel Grün, zu viele Häuser und vor Allem zu viele kleine Widerwärtigkeiten.

So lud er denn seine Habe in einen Wagen und zog damit zwei Tage lang umher, um einen geeigneten Platz zu finden. Carella wählte er zuletzt, und hier wohnte er zwei Jahre. In dieser Zeit entstand: «Gewittersturm am Berge», «Die Mütter», «Die leere Wiege», «Des Tages letzte Arbeit». Von hier aus sandte er Bilder zur Ausstellung nach Mailand, Wien, Antwerpen und München. Aber er wurde zuerst abgewiesen, ebenso wie der grosse französische Maler Monet, denn seine Kunst war neu, erschien roh, und der Künstler selbst war unbekannt.



G. Segantini. Ein Opfer

Der internationalen Ausstellung von 1886 in Antwerpen übersandte er das letzte seiner in der Schweiz gemalten Bilder, das grosse Gemälde «An der Hürde» betitelt. Auf einer späteren Ausstellung in Bologna gewann dies Bild die goldene Medaille, und nach fünfzehnjähriger harter Arbeit lächelte ihm hier zum ersten Male das Glück, indem der italienische Staat das Werk um 20,000 Lire für die Galleria Nazionale erwarb.

Dies war die Wende. Aber Glück und Geld diente ihm hauptsächlich dazu, seinen Lieblingswunsch zu realisiren, sich in den Alpen niederzulassen, inmitten der hohen Berge, der weiten einsamen Thäler, unter den wenigen einfachen Hirten und ihren Rinder- und Schafheerden. Majola im Engadin war das Land seiner Träume, denn hier konnte er, wie er selber sagte, muthiger in die Sonne blicken, ihre Strahlen mehr lieben und die Seele der Natur in ihren intensivsten und lichtvollsten Farben besser kennen lernen.

Hier inmitten der einsamen Berge, 2000 Meter über dem Meer, wo allein die Post eine Erinnerung an den Trubel des Lebens hervorrufen konnte, hier gab er sich ganz seiner Kunst hin und arbeitete, wie ihn Herz und Geist arbeiten hiess. Er lebte unter den Bauern, mischte sich unter



G. Segantini. Rückkehr nach der Heimat

sie, ihm waren sie nicht gelegentliche Modelle, nur während der kurzen Sommerferien beobachtet. Er malte sie und ihre Schafe, Hunde und Rinder in der Wahrheit und Poesie ihres einfachen Daseins und der unbewussten Anmuth ihrer Bewegungen. Er malte ihre Hütten und Weiden, umgeben von dem weissen Horizonte des ewigen Schnees, er malte den Himmel, der sie mit Sonne und Regen segnet und ihnen mit Sturm und Unwetter flucht.

Während des Frühjahrs, Sommers und eines Theils des Herbstes arbeitete er täglich im Freien an drei oder vier Bildern zugleich, indem er von Bild zu Bild ging, seiner eigenen Stimmung und der der Natur folgend. Der Winter war seine Ferienzeit, die er still im Kreise seiner Frau und Kinder verbrachte, lesend oder einfachen Vergnügungen nachgehend.

Sein Fleiss und sein Genius haben die Welt erobert; er ist als Haupt der Kunst des modernen Italiens angesehen, dem Michetti, Ciardo, Fragiacomo, Rossi, Sartorio, Laureti und Belloni folgen.

— — — — —

In Segantini's Kunst ist nichts von der gewöhnlichen Effekthascherei oder banaler Sentimentalität zu finden, nichts Gezwungenes, nichts Theatralisches, nichts Kleinliches; sie gibt vielmehr die Realität der Natur und der bescheidenen Existenz mit gleichem Respekt vor der Wahrheit, mit weiter und mittheilsamer Sympathie, mit wunderbarer Kraft wieder. Segantini war ein gemässigter Realist, den die ersten Jahre an Entbehrungen und Einsamkeit vor Enttäuschungen schützten, und der vermöge seiner Lebensweise sich die Reinheit seiner Ideale wahrte.

Eine merkwürdige Erscheinung ist in Segantini's Kunst wahrzunehmen. Er war ein Sohn des sonnigen Italiens, wo die Poesie der Farbe und die Harmonie der Verhältnisse die prinzipiellen und dominirenden waren. Aber während in seinen Bildern die Natur, der Liebling der Sonne, in



G. Segantini. Wiegenlied

all' ihrem Reiz, ihrer Grösse und Poesie dargestellt ist, kann man doch auch den Einfluss des Nordens, des Landes der Träumer, darin erkennen. Der Künstler des Nordens, auf die Sonne wartend, die sich ihm so selten nur zeigt, kann nicht so schaffen wie sein Bruder im Süden, unter der ewigen Sonne, die hier die Seelen wie Knospen öffnet. Jener denkt mehr als er beobachtet; bald mischt er die Welt seiner Phantasie mit der Wirklichkeit, er malt psychologische Dramen, versucht die Beantwortung schwieriger oder gar nie zu beantwortender Fragen.

So findet man in Segantini's Kunst zwei verschiedene Strömungen. Die eine erweckt Gefühle, Gedanken in dem Beobachter und ist der beredteste Ausdruck des Verstandes des Künstlers, die andere birgt das fundamentale Element ästhetischen Genusses in sich, welches darin besteht, dass es einem die Möglichkeit gewährt, mit verhältnissmässig geringer Anstrengung des Gehirns und der Nerven die grössten Emotionen wachzurufen. Zu der ersten Kategorie gehören folgende Bilder: «Der Glaube tröstet den Kummer», «Der Engel der Liebe», «Die schlechten Mütter», «Evocation der Musik», «Frucht der Liebe», «Die Heimkehr», «Der Engel des Lebens». Aber selbst in diesen Bildern rettete ihn sein romanisches Blut davor, um Philosoph, Prediger oder Moralist zu werden, sondern machte ihn zum Maler der Vereinigung von Wahrheit und Gefühl, von dem, was das Auge schaut, mit dem, was das Herz fühlt. Die ganze Seele des Künstlers vibrirt in seinen Bildern; er besass die tiefe Einsicht, welche ihm gestattete, auf Leinewand die Freude seiner Seele an realen Dingen auszudrücken. In seinen Bildern werden Licht, Farbe und Form Faktoren, welche Ideen wachrufen, ihren Ursprung wiedergeben und schliesslich die Seele des Beschauers mit der Stimmung des Bildes in Harmonie bringen.



G. Segantini. Die letzte Arbeit

In Bildern solcher Art sind Künstler nur dann überzeugend, wenn sie entweder sehr offen, voll Gefühl und selber Beobachter sind, oder wenn sie die Mittel der Malkunst und ihre Beziehung zu dem Verstande des Beschauers zu



G. Segantini pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Glaube tröstet den Schmerz





G. Segantini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Lebensengel



berechnen verstehen. Wenn der Künstler nicht selber von den verschiedenen psychologischen Fragen beunruhigt ist, die er in seinem Bilde auszudrücken strebt, so muss er ein ausgezeichneter Psychologe sein und auf den Saiten der Menschenseele zu spielen wissen.

Segantini gehörte zu der ersterwähnten Klasse von Künstlern, wenigstens in den eben genannten Bildern; denn während er versuchte seinen Gedanken Ausdruck zu geben, war er sich doch gleichzeitig bewusst, dass alle Theorien über Zweck und Ziel der Kunst zu begrenzt sind und nicht ihr ganzes Reich umfassen. Er wusste, dass es nicht ihr Zweck sein könne, gewisse Fakten und Phänomene noch unverständlicher zu machen, den menschlichen Geist in hieroglyphische Räthsel zu verwirren.



G. Segantini. Frühlingsfutter

In seinen Gemälden sind alle Lokalfarben in glänzende Töne transformirt, welche in vollendeter Harmonie Luft, Sonne, Himmel und Objekte mit einander verschmelzen. Trotz des Unterschiedes, welcher naturgemäss zwischen seinen Gemälden und der wirklichen Welt existirt, ist die Illusion der Wahrheit vollständig.

Wenn auch Segantini nicht ausschliesslich mit den Augen der Seele das Leben ansieht, so hat er doch versucht, das goldene Thor des Unsichtbaren und Unendlichen zu öffnen, und lächelt dabei über diese vergängliche Welt, der unsterblichen Welt ungeachtet. Er hat des Lebens Blumen gepflückt, in dessen Kelchen er die Thräne des Himmels glänzen sah.

«Die Freude des Lebens, schrieb er mir einmal, ist das Wissen wie zu lieben. Auf dem Grunde eines jeden guten Werkes ist die Liebe. Die Liebe ist die Quelle der Schönheit.» Daher

malte er Serien von Bildern, welche die verschiedenen Manipulationen der Liebe zum Gegenstand haben: «Glückliche Mütter», «Unglückliche Mütter», «Schlechte Mütter». Einer alten budhistischen Sage folgend, dachte er sich schlechte Mütter seltsamen Strafen unterworfen. Sie waren gezwungen, in einsamen Winternächten umherzuwandern, bis sie in den eisigen Regionen des Morteratsch von den Aesten unheimlicher knorriger Bäume, die aus der Schneedecke hervorwuchsen, gefasst wurden und im Kampfe mit den wilden Winden, ihre todten Kinder am Busen, eines langen grausamen Todes starben.



G. Segantini. Bergbewohnerin aus Graubünden

Diese Bilder sind die einzigen, welche eine Geschichte erzählen; aber selbst in diesen genügt er den strengsten Anforderungen der Malkunst, nämlich der Perspektive und der Harmonie von Farbe und Licht. Insbesondere basirt seine Farbengebung auf dem soliden und unveränderlichen Grundsatz von der harmonischen Beziehung der Farben zu einander in der Natur, welcher jeden wahren Maler bindet. Alle Objekte, die wir in seinen Bildern sehen, haben eine besondere Färbung, welche die Maler Lokaltonfrage nennen. Alle seine Bilder sind gut gemalt, und das ist die conditio sine qua non! Was auch immer die Liebhaber der «schönen Linie» sagen mögen: Kein Gemälde kann ein Meisterwerk genannt werden, wenn es schlecht gemalt ist. Vom Künstlerstandpunkt aus ist das Wichtigste im Gemälde die Farbe, die Vertheilung der Farbflecken und die Beziehung derselben zu Form und Licht.

Die Aufgabe des Malers ist, das Bild, welches sein Gehirn reflektirt, auf die Malfläche zu übertragen, und somit wirklichen Raum, den wirklichen Connex von Farbe, Licht und Form in scheinbaren Raum, Licht und Form so umzuwandeln, dass sie den Eindruck der Wirklichkeit machen.

Segantini's grosse Qualitäten zeigen sich besonders in folgenden Werken: «An der Hürde», «Pflüger», «Die Tränke», «Heimkehr vom Walde», «Alpenweide», «Das Ende des Tages», «Mittag», «Weide im Frühling», «Heimkehr zum Stall», «Traurige Stunde». In diesen Bildern muss man das harmonische warme Sonnenlicht, die Gradationen reiner Linien, das Fehlen von Ocker und Bitumen bewundern.

Manet's Prinzip, das mit der konstitutionellen Malerei brach und statt deren natürliche Komposition und strikte Beobachtung der Natur einsetzte, ist entscheidend und grundlegend. Segantini sah ein, dass der Reiz der Natur in geeigneter Weise auf die Leinewand übertragen, mehr Abwechselung bietet und künstlerischer wirkt, als irgendwelches künstliches Arrangement eines Malers.



G. Segantini. Meine Modelle



G. Segantini. Zwei Mütter





G. Segantini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mittag



Die Klassifizirung der Maler in Idealisten, «welche unsere Gefühle erregen», und Realisten, «welche sich vor der Natur im Schmutze wühlen», und die Unterabtheilung der Bilder in «tiefe Werke eines schöpferischen Gedankens» und «Genrescenen aus dem täglichen Leben» wurde auf Grund der Wichtigkeit vorgenommen, welche Stoff und Handlung der Bilder für die Beurtheiler hatte.



G. Segantini. Zwei Mütter

Idealisten sind darnach diejenigen, welche Madonnen, Engel, cypressenbeschattete Friedhöfe, Waisenkinder, brave Thaten, gute Menschen, schön drapirte Frauengestalten, historische Scenen, waffenglänzende, poculirende und musizirende Ritter, traurige oder dramatische Vorfälle auf die Leinewand bringen. Realisten andrerseits solche, die regnerische, schmutzige Strassen, gesunde und vergnügte Leute, Bettler, moderne elegante Frauen, Interieurs moderner Häuser, Landmädchen, Säufer, Scenen modernen Lebens — ohne historische Bedeutung, Fracks, Lackschuhe und Baarfüsse ohne Unterschied zum Gegenstande wählen.



G. Segantini. Rückkehr in den Stall

Eine nackte Bellona einen gerüsteten Krieger krönend gilt als decent und shockirt die idealen Ansichten Niemandes, aber ein nacktes Weib neben einem befrackten Mann ruft den Schrei allgemeiner Entrüstung hervor.

Diese auf der moralischen Anschauung basirende Beurtheilung der Kunst hat zu der denkbar verkehrtesten Klassifizirung der Künstler Anlass gegeben. Sogar die Grösse, die Art der Farbe — ob Wasser- oder Oelfarbe —, kurz alle möglichen nebensächlichen Eigenschaften hat die Unwissenheit der Kritiker als Maassstab angesetzt, nur die Hauptsache, den Charakter des Werkes, der in der Behandlung der Farbe, des Lichtes und der Form seinen Ausdruck findet, nicht. — Das wunderlichste Resultat derartiger Kritik zeigt sich, wenn man sie auf das Theater anwendet. Da ist die handelnde Person eine wirkliche



Die Klassifizirung der Maler in Idealisten, «welche unsere Gefühle erregen», und Realisten, «welche sich vor der Natur im Schmutze wühlen», und die Unterabtheilung der Bilder in «tiefe Werke eines schöpferischen Gedankens» und «Genrescenen aus dem täglichen Leben» wurde auf Grund der Wichtigkeit vorgenommen, welche Stoff und Handlung der Bilder für die Beurtheiler hatte.



G. Segantini. Zwei Mütter

Idealisten sind darnach diejenigen, welche Madonnen, Engel, cypressenbeschattete Friedhöfe, Waisenkinder, brave Thaten, gute Menschen, schön drapirte Frauengestalten, historische Scenen, waffenglänzende, poculirende und musizirende Ritter, traurige oder dramatische Vorfälle auf die Leinewand bringen. Realisten andrerseits solche, die regnerische, schmutzige Strassen, gesunde und vergnügte Leute, Bettler, moderne elegante Frauen, Interieurs moderner Häuser, Landmädchen, Säufer, Scenen modernen Lebens — ohne historische Bedeutung, Fracks, Lackschuhe und Baarfüsse ohne Unterschied zum Gegenstande wählen.



G. Segantini. Rückkehr in den Stall

Eine nackte Bellona einen gerüsteten Krieger krönend gilt als decent und shockirt die idealen Ansichten Niemandes, aber ein nacktes Weib neben einem befrackten Mann ruft den Schrei allgemeiner Entrüstung hervor.

Diese auf der moralischen Anschauung basirende Beurtheilung der Kunst hat zu der denkbar verkehrtesten Klassifizirung der Künstler Anlass gegeben. Sogar die Grösse, die Art der Farbe — ob Wasser- oder Oelfarbe —, kurz alle möglichen nebensächlichen Eigenschaften hat die Unwissenheit der Kritiker als Maassstab angesetzt, nur die Hauptsache, den Charakter des Werkes, der in der Behandlung der Farbe, des Lichtes und der Form seinen Ausdruck findet, nicht. — Das wunderlichste Resultat derartiger Kritik zeigt sich, wenn man sie auf das Theater anwendet. Da ist die handelnde Person eine wirkliche

Schauspielerin (die man auch ausserhalb des Theaters sehen kann), welche in die Kunst ihr ganz realistisches «Ich» mitbringt, — und doch wird ihre Stimme, die Anmuth ihrer Bewegungen, ihre Augen, ihre natürliche Schönheit nicht als realistische Manifestation, sondern als ideale Reproduktion angesehen, als wäre sie nicht eine wirkliche Person, sondern ein Geschöpf des Gehirnes, das Resultat idealer Aspirationen des Autors.

Dieser Art Kritik liegt ein bis auf die Spitze getriebener Skepticismus zu Grunde, der selbst durch eine lebende Person nicht gebrochen werden kann, und der verhindert, dass man an der Existenz wahrer und schöner Dinge und Erscheinungen in der Wirklichkeit zweifelt.

Wenn daher ein Künstler in solcher «moralischer Temperatur» erscheint, der historische oder psychologische Themen malt, wird er sofort als Idealist klassifizirt, man umgibt ihn mit einer Atmosphäre von Geschichte und Philosophie, bezaubert ihn durch den Haschisch «Mission», bis er zuletzt von dem Wege der Wahrheit, auf dem er einst begonnen, abgelenkt ist.

Zum Glück für die Kunst blieb Segantini von diesem Schicksal verschont, sei es durch seine eigene Kraft, sei es, weil er in einem einfachen geschichtslosen Lande lebte, dessen Bewohner er in der Ameisengeschäftigkeit ihres Alltagslebens schilderte, und auf welche er herabsah, wie ein Mann, der einen Ameisenhaufen beobachtet.

Er war ein Maler, dem die Welt nur eine Kollektion glänzender Flecken, heller Lichter und bestimmter Formen bedeutete. Seine Bilder sind nicht der Ausdruck seiner Schmerzen, seiner Seele. Was er als Mensch litt, was ihn erfreute, verbarg er in sich und liess es keinen Theil haben an seiner Arbeit als Maler.



G. Segantini. Gewandstudie

Für einen Maler ist das Leben nicht die Offenbarung von Kraft, Bewegung und Gefühl von Mensch und Thier allein, Leben ist auch der Sonnenstrahl, der weite Flächen badet, die Mauern der Häuser in breite Flecken auflöst, der zitternd sich auf Fluss oder See legt, der Sommerwolken glänzend umsäumt, Leben ist die Dämmerung des Abends, die sich im Herbst auf leere Felder senkt, oder sich zwischen die Häuser des Dörfchens drängt, Leben ist das beständige, ruhelos wechselnde Spiel von Farbe und Licht, das beständige Schwanken des Gleichgewichts des Lichts, Leben ist die Harmonie der Natur.

Segantini war ein vollendeter Meister dieses Lebens. In seinen Bildern circulirt die Luft, vibrirt das Licht, beschauliche

Rinder ordnen sich der Pracht der Natur als Glieder der Gesammtheit harmonisch ein.

Seine Bilder sind nicht romantische Interpretationen oder Auszüge aus Melodramen, sondern aus sorgfältigster Naturbeobachtung künstlerisch geschaffen. Er malte mit dauernden Farben, und seine klare Technik ist von Licht durchströmt. Ferne Horizonte, überzeugend und fein gemalt, waren seine Hauptstärke. Er kannte den schönen violetten Ton, welcher die Fernen weiter macht und dem Bilde einen ganz besonderen Reiz verleiht. Sein Himmel ist bewegt, tief und glanzvoll, seine Erde — die lebt und athmet wie wir Menschen — frisch und grün.



G. Segantini. Fragment zu dem Gemälde «Ave Maria»

Segantini's Bilder sind, was Komposition und Lichtvertheilung betrifft, mit beinahe mathematischer Genauigkeit aufgebaut, mit so ausserordentlich reichen koloristischen Mitteln hergestellt, mit solcher Mannigfaltigkeit in der Kombination, mit solch' unerhörtem Gefühl für die subtilsten Nuancen von Farbe und Licht, dass die Malfläche vollständig verschwindet, der Hintergrund weit zurück tritt und die gemalten Objekte von vibrirender Luft und glänzendem Licht umflossen erscheinen.

Er brachte alle Kontraste von hellen und dunkeln Tönen und die reciproke Beziehung der komplicirtesten Farben auf das Ueberzeugendste zum Ausdruck. Die wechselnden, durch Harmonie im Gleichgewicht erhaltenen Farben und Lichteffekte bilden und füllen Segantini's Gemälde.

Er war ein Maler, der wirklich und ausschliesslich Maler und nichts Anders war, frei von aller Manirirtheit; der in der Wiedergabe der Phänomene von Farbe, Licht und Form die Erfüllung seines Berufs sah. Seine Bilder drücken Emotionen, nicht seine subjektive Ansicht von der Bedeutung des Lebens aus, bezwecken nicht in dem Beschauer Sentimente zu erwecken, Lehren zu predigen, — es sind einfach Wiedergaben von bestimmten Erscheinungsformen des Lebens.

Beim Anschauen eines Segantini'schen Bildes, wie bei der Betrachtung der freien Natur, mag sich der Beschauer denken was er will, der Künstler strebte nicht darnach zu überzeugen, zu bezaubern, zu bekehren. Sein Streben war, die von einem Rahmen umgebene Fläche in lebendige Natur umzuwandeln mit all' der überzeugenden Logik bestimmter Erscheinungsformen und allen Zufälligkeiten, welche das Leben hervorbringt. Es ist ihm gelungen, und dies ist das grösste Lob, das man einem Maler zu Theil werden lassen kann.

Noch einige wenige Worte über sein letztes grosses Werk, an dem er bis kurz vor seinem Tode mit Begeisterung arbeitete. Da ich es weder gesehen habe, noch eine Abbildung davon existirt, ist der beste Weg eine Idee davon zu geben, Segantini's eigene Worte anzuführen. Er schrieb mir kurz vor seinem Tode:

«Augenblicklich arbeite ich an einem grossen, für die Pariser Weltausstellung bestimmten Bilde. Dasselbe ist acht Meter lang und in drei Theile getheilt. Die Mitte stellt eine weite, von Bergen umgrenzte Weide dar. Hinter den Bergspitzen geht die Sonne unter und badet die Natur in leidenschaftlichen, warmen Farben. Im Vordergrunde ist eine Herde heimkehrender Rinder. Dieser Theil soll die grandiose Strenge der Alpenwelt wiedergeben; die beiden Seitentheile bilden zwei Figuren, welche die Alpenpflanzen Almenrausch und Edelweis symbolisiren. Dies Bild beabsichtige ich zur Fin du siècle nach Paris zu senden, und hoffe, dass dies Werk Ihre Erwartungen von der Zukunft meiner Kunst und Ihren aufrichtigen Enthusiasmus rechtfertigen wird. Ich arbeite an diesem Bilde mit Kraft und Leidenschaft, modellire den Rahmen für dasselbe und entwerfe ein Muster für den Teppich, der den Hintergrund bilden soll. Ich werde das Bild photographiren lassen und Ihnen eine Reproduktion baldmöglichst übersenden; Sie sollen der Erste sein, der eine genaue Idee von meinem letzten und wie, ich hoffe, meinem besten Werke haben wird.»



G. Segantini. Mittagszeit

Leider hat der Tod ihn an der Vollendung seines Bildes und der Erfüllung seines Versprechens verhindert. Er starb am 29. September 1899 und liegt in demselben kleinen Friedhof begraben, den er in seinem Bilde «Der Glaube tröstet den Kummer» verewigte. Seine Gattin hat mehr als einen guten Mann, seine Tochter und drei Söhne mehr als einen guten Vater verloren — einen wahren Freund.

Hat auch die Kunst und durch sie die Menschheit einen grossen Verlust erlitten? Ich werde diese Frage nicht zu beantworten versuchen. Aber ich meine, dass die Kunst vermöge seines grossen Talentes einen Schritt vorwärts gemacht hat, dass er der Menschheit ein unvergängliches Vermächtniss hinterlassen hat, und dass sein Anrecht auf Unsterblichkeit unbestreitbar ist.

London, November 1899.



Hans Thoma

von

A. Spier

Seine Kindheit

Vor zehn Jahren hiess über Hans Thoma schreiben — für ihn kämpfen. — Da musste man der Ueberzeugung die stärksten Worte leihen und noch auf Glück und Glauben bei dem grossen Publikum rechnen, das neben der Mode herläuft und die Köpfe nur umdreht, wenn es «Feuer» schreien hört.

Viele Jahre hindurch haben wir für Hans Thoma Feuer geschrieen, Viele haben die Köpfe umgedreht — und sind weiter gegangen. Einzelne haben sich in ihrem Gewohnheitsschritte stören lassen, sind näher getreten, und sie sahen, sie fühlten: «Ja, da brennt es, das heilige Feuer der wahren Kunst!»

Und sie fanden eine trauliche, vertraute Gesellschaft, die das schon lange wusste, die sich wärmte und sich freute.

Wie diese Wenigen seine Kunst und sein Leben kennen lernten, aus eigener Anschauung und aus seinen Erzählungen, so soll es hier erzählt werden, — nicht mehr im werbenden Ton, welcher das Publikum interessiren, gewinnen soll, welcher der Wahrheit Schellen anhängen muss, was ihrer Würde nicht entspricht; — nein, im einfachen, gedämpften Tone, der ihr hoheitliches Vorrecht ist, soll die Wahrheit zu Worte kommen.

Die Lebensgeschichte Hans Thoma's erleidet gegenwärtig, da so viel über ihn geschrieben wird, Entstellungen in allen Variationen. Was hier von ihm gesagt wird, darf als Widerlegung gelten, denn es ist von ihm gehört, gekannt, bestätigt worden. —

Der arme Junge aus dem Schwarzwald — war nicht arm; objektiv vielleicht, subjektiv nicht. Und auf die Subjektivität kommt es in diesem Falle für das verspätete Mitleid an.

Er ward am 2. Oktober 1839 geboren, in dem schönen Monat, in dem die Sonne oft noch so warm scheint, als wollte sie einen zweiten Sommer geben, und in dem schon die Ernte reif ist. — Er erblickte das Licht einer herrlichen Welt in Bernau im badischen Schwarzwald. Er ist wirklich hochwohlgeboren, in einem Bergdorf von auserlesener Eigenart, von ernster Schönheit. Zwischen schwarzen Wäldern in einem Wiesen-Garten liegen die zerstreuten Häuser. Wenn über diese Wiesen

der Frühling kommt, stehen sie in einer paradiesischen Farbenpracht. Der Sommer färbt die Vogelbeeren glühend roth, die Waldbäche sind das Lauteste in dieser schweigsamen Welt. Im Winter ist sie so erhaben still, dass die Herzen die Religion und ihre Hoffnungen brauchen, um sich nicht zu fürchten.

In dieser grossen Natur wuchs Hans Thoma auf. Er ist guter Eltern Kind, gut waren sie im Wesen wie im Handeln; seine ganze nächste Umgebung war von ursprünglicher, kerniger, guter Art. Seinen Vater verlor er früh, doch lernte er ihn durch die Schilderungen seiner lebhaften Mutter als einen gescheiten, gefühlvollen Mann kennen. Die Brüder seiner Mutter waren Männer von starker Eigenart, Uhrenschildmaler von Beruf. Der Eine hatte sich aus seiner eigenen Denkkraft heraus eine philosophische Lebensanschauung erworben, die bis zu seinem Ende nicht erschüttert wurde. Er verschied mit der Uhr in der Hand, seine Auflösung beobachtend und liebevoll mit seiner Familie sprechend.

Ein zweiter Bruder beschäftigte sich vorwiegend mit Religion, war dabei von ausserordentlicher Geschicklichkeit und musikalischer Begabung, er baute Orgeln und Klaviere.

Eine Schwester der Mutter ward durch ihren moralischen Muth, — sie stand einem Verunglückten, als Alle feig davon liefen, bei, — vom Arzt veranlasst, Krankenpflegerin zu werden. Sie war durch Jahrzehnte hindurch eine anerkannte Pflegerin, schrieb aus ihrem thätigen Leben lange Briefe an ihre Schwester in Bernau über religiöse Fragen und hinterliess Niederschriften ihrer Erfahrungen im Beruf.

Eine andere Tante Hans Thoma's war ganz Samariterin. Sie nahm Jeden auf, der Hilfe und Brod suchte. Den Thoma'schen Kindern ist ein Webergeselle unvergesslich, der zur Winterszeit über die Schwarzwaldhöhe wanderte, bei dieser Tante Obdach suchte, und so lang die Kälte anhielt, als Gast bei ihr blieb. Am Abend las er mit ihr in der Bibel, erzählte ihr aus seinem Leben, und ehe er ging, vertraute er ihr an, dass er aus besseren Verhältnissen stamme und nur aus Demuth Webergeselle geworden sei.

Der Ton der Familie war keineswegs frömmelnd, bei christlichem Thun herrschte eine grosse Fröhlichkeit. Es wurde gesungen und gegeigt und getanzt. Ein Onkel, der eine temperamentvolle Frau hatte, pflegte ihren Redestrom zu unterbrechen, indem er die Geige in die Hand nahm und spielte, bis sie sich Genüge gethan hatte.

Die Streiflichter auf diese wirklich nicht alltäglichen Ahnenbilder sollen nur die Geistessphäre des Milieus bezeichnen, in welchem Hans Thoma aufwuchs, sie sollen beweisen, dass er von einer anregenden Umgebung geweckt wurde, dass er unter selbstsicheren Menschen gross wurde. Diese Menschen standen so fest und aufrecht im Leben, wie sie in den Thoma'schen Bildern stehen. Hans Thoma's ganze Familie hatte und hat eine eigene Vornehmheit, welche in dem unabhängigen Gefühl der Selbstsicherheit, der Selbstberechtigung liegt.

Das waren keine Bauern, die müde und zerschlagen von harter körperlicher Arbeit heimkamen und stumpfe Ruhe wollten. Das waren heimliche Künstler, die ihr tägliches Brod und Gemüse bauten, die aber auch mit feinen Fingern und aufmerksamen Sinnen Uhren bauten, an langen Winterabenden schnitzten und malten und dabei Gedanken hatten und sie aussprachen.

Ob ein junges Kind seine ersten Eindrücke, — und das sind meist die stärksten, — in schön eingerichteten Zimmern und am reich gedeckten Tische erlebt oder in einer einfachen Stube, das macht sie nicht wirksamer, — nur seltener, viel seltener sind ursprüngliche, individuelle Entwicklungen, eigenartige Lebensbethätigungen in der Sphäre des städtischen Wohlstands, des nivellirenden Kulturlebens zu finden. Die ganze Erziehung und die ganze Gesellschaft arbeiten dagegen, sie geben dem Individuum Gesetze, ehe es sich selbst entdeckt hat, und das Gesetzmässige, das von Aussen eindringt, erstickt seine zarte Existenz, die in der Stille stark geworden wäre.



Hans Thoma. Religionsunterricht

In der Thoma-Hütte im Schwarzwald war es still und gemüthlich. Kein grosser Einrichtungsapparat beschäftigte und beunruhigte ihre Bewohner, sie hatten Zeit zum beschaulichen Lebensgenuss. Unter diesem Dache ward auch gut gekocht. Da stand eine tüchtige, kleine, energische Frau am Heerde, die einen eisernen Willen und ein weiches Herz hatte und ihre Familie wohl pflegte.

Als ihr Mann gestorben und sie mit den Kindern allein war, liess sie der Bürgermeister von Bernau rufen und bot ihr seine Hilfe an. Sie aber schlug sie aus. Mit ihrer Hände Arbeit erhielt sie sich und ihre Kinder, — und damit ihre Freiheit, ihren Stolz, ihren Humor. — Mit der Ablohnung der Männer, welche ihr bei der Bestellung ihres Feldes mit Pflug, Wagen und Pferd behilflich sein mussten, eilte es ihr alljährlich sehr, damit sie immer schnell und gut vor den Begüterten versorgt wurde.

Mit wachem Sinn sah sie ihren Johannes aufwachsen, kopfhell und handgeschickt werden. Sie unterstützte jede Regung durch ihr natürliches Interesse, das Ausschneiden, das Zeichnen, das Lesen und Lernen; sie fragte Pfarrer und Bischof um Rath, ob ihr Sohn geistlicher Herr werden solle, ihre Energie sorgte und handelte für ihn.

Die Schule belastete Hans Thoma nicht. Was sie ihm zumuthete, beherrschte er leicht bei seiner Begabung. Er konnte im Wald und auf den Wiesen seine Freiheit geniessen, seine Eindrücke täglich in diesem unbewussten Geniessen befestigen, in sich einwachsen lassen. —

Das war die Zeit der Gnade, in welcher ihm die Naturanschauung zu eigen wurde, die der unerschöpfliche Grund-Reichthum seiner Kunst ist.

Theater, Lektüre, ein geschwätziger Verkehr, Halbverstandenes und Beirrendes, Alles, was eine städtische Kultur dem Knaben gegeben hätte, wäre weniger, ja, wäre feindselig gewesen, im Vergleich zu diesem unmittelbaren Gewinne an Naturfreude, Naturfrieden, Naturanschauung.

Seine Wanderzeit

So gut und reich mit inneren Schätzen ausgestattet, ging Hans Thoma im Jahre 1854 in die Fremde, nach Basel, in die grosse Stadt, von der seine Mutter ihren Kindern erzählte, da liefen die Millionäre mit den Geldsäcken auf dem Rücken in der Strasse herum.

Heute sind Hans Thoma's Bilder hochgehaltene Schätze in den Häusern dieser Millionäre, — damals wanderte dieser Hans Thoma bescheiden und weltfremd in die Lehre zu einem Lithographen. — Er hielt nur die Probezeit aus, das Heimweh war es wohl, was ihm die Empfindung von Krankheit gab. Ein Jahr später ging er wieder nach Basel zu einem Anstreicher. Er war ungern dort und kehrte im Herbst nach Bernau zurück.

Aber Basel gab ihm etwas Neues, Wirksames mit auf den Weg, — er hatte die Bilder der Baseler Gallerie gesehen, einen grossen Eindruck von ihnen empfangen — und den Wunsch, auch einmal solche Bilder zu malen. —

Der Traum war in die Seele geflogen, der führende Traum. —

Damals schrieb eine Tante der Mutter nach Bernau, sie habe den Hans in Basel gesehen, er beunruhige sie durch «seinen jenseitigen Blick».

In Bernau griff er von der inneren Natur getrieben wieder zur künstlerischen Beschäftigung. Er hatte schon früher die Bilderbogen des Nachbars kopirt, das Blatt des Abd el cader ist ihm bis heute unvergesslich. Nun kolorirte er Bilder aus illustrirten Zeitungen, vergrösserte kleine Kupferstiche, zeichnete.

Das praktische Leben zwang ihn, diese Neigungs-Thätigkeit aufzugeben und eine neue Lehrstelle bei einem Uhrenschildmaler in Furtwangen anzunehmen. Die passte ihm eher, da gab es Farbe, Bilderaufgaben, das gefiel ihm. Aber die Mutter konnte die materiellen Bedingungen nicht leisten, und er musste abbrechen.

Einige technische Fertigkeiten brachte er nach Hause mit. Er zeichnete und begann nach der Natur zu malen. Das freudige Gefühl eines werdenden Könnens liess ihn die Enttäuschungen verschmerzen. Ganze Sonntage sass er im Wald, zeichnete Bäume, Landschaften, Figuren, und wie er selbst sagt: «aber warum und wozu, durfte ich nicht fragen, verdienen konnte ich Nichts damit.»

Er verdiente wohl schon etwas. Auf einer nahen Glashütte bemalte er Flaschen und Gläser mit grossem Vergnügen und Geschick. Aber einen Lebensberuf schien ihm das nicht zu versprechen.



Hans Thoma. Raufende Knaben

Inzwischen suchte und fand die Energie der Mutter neue Wege. Sie trug die Proben seiner Begabung zu den Honoratioren von St. Blasien, der Kunstfreundlichste und offenbar auch der Kunstverständigste schickte sie zur Begutachtung nach Karlsruhe. Voll Spannung erwartete die Familie den Bescheid. Mehr als einmal ging Hans Thoma in das Amtshaus den Schreiber fragen, ob noch keine Antwort eingetroffen sei. Und der Schreiber im Amtshaus blieb ihm unvergesslich. Er war es, der ihm eines Tages im zuversichtlichsten, eigentlich im prophezeienden Ton, ihm ernst dabei in die Augen schauend, sagte: «Warte Sie nur ruhig, junger Mann, Sie gehen einer schöne Zukunft entgege, Sie werde selbst noch Direktor von der Kunstschul' in Karlsruh!» Ob der Wahrsager seinen Triumph erlebt hat? Er könnte durch diesen Erfolg Zuspruch bekommen und sein Schreiberamt aufgeben.

Der damalige Direktor der Kunstschule, Schirmer, fand die eingesandten Zeichnungen so vollgenügend, dass er den Eintritt Hans Thoma's in die Kunstschule auf das entschiedenste befürwortete.

So zog Hans Thoma von Bernau nach Karlsruhe, wo er als Kunstschüler das Kunstschaffen der Meister zu sehen hoffte.

Schirmer nahm den Neuling in seinen Schutz, interessirte sich für ihn, erkannte alsbald eine Kraft ihn ihm. Als er damals dem Grossherzog und der Grossherzogin Hans Thoma vorstellte, sagte er vor der Thüre: «Das war der kleine Schwarzwälder, aus dem wird etwas Besonderes!»

In der Klasse warf man Hans Thoma merkwürdige Sünden vor, die Sünden der überschüssigen Kraft. Er malte in einem halben Tag einen Kopf, an dem er acht Tage malen sollte, und wurde angezeigt, weil er noch neben den Köpfen heimlich Bilder male.



Hans Thoma. Blick in's Thal

Schirmer stellte ihn zur Rede und verlangte solch ein heimlich gemaltes Bild zu sehen. Als er es zur Betrachtung auf die Staffelei stellte, meinte er:

«Ei, das ist ja ganz hübsch. Mach' er's nur fertig. Köpfe kann er noch genug malen.»

Das Bild. — Eine Schwarzwaldhütte in der Winterlandschaft. Schnee auf dem Dach, Eiszapfen an der Dachrinne, die Thüre offen, Feuer auf dem Heerd, eine Bäuerin trägt Holz zu — ein Heimathsbild aus der Heimathssehnsucht entstanden.

Der Kunstverein kaufte das Bild, der Grossherzog gewann es.

Schirmer hat sich Hans Thoma gegenüber ganz als klarsehender Künstler bewährt. Das, was in der Komponirklasse zuerst belacht wurde, lobte Schirmer so, dass die Lacher die Köpfe zusammen steckten und künftighin die Arbeiten Hans Thoma's ernster nahmen.

Es war zur Zeit, als Schleich ein Neuerer, ein bekämpfter Neuerer war. Als Schleich seine Heuernte in Karlsruhe ausstellte, die Thoma grossen Eindruck machte, hörte er zu seiner Freude Schirmer sagen: «Ei, das ist ja eine ganze Welt.»

Thoma gefiel diese ganze Welt, und Schirmer konnte sie wohl gefallen, weil er eine Welt verstand, — wenn es auch nicht seine war.

In dem hier beigegebenen Bilde aus der ersten Karlsruher Zeit Thoma's: «Blick in's Thal» liegt der ganze Einfluss Schirmer's, die Art seiner Komposition, seine Farbengebung, — nur der Ausblick, die leuchtende Ferne ist unmittelbare Thoma'sche Anschauungsweise.

Dieses Bild wurde damals nach Wien verkauft an einen «Mäcen». (So nennt man auch Leute, die mehr Geld im Portemonnaie haben als Andere und hie und da etwas für Bilder hergeben, besonders dann mit verstärkter Grossmuth, wenn man versichert, die betreffenden Bilder würden einmal viel mehr werth sein und wären in diesem Sinne auch ein Gewinn.)

Die Preissteigerung der Thoma'schen Bilder hat auch dieses Jugendwerk in die Maingegend zurückgebracht. Jetzt kostet es wohl so viel Mark als damals Pfennige. Das war nicht der einzige Verkauf des Kunstschülers Thoma, die Kunstvereine von Stuttgart und Freiburg kauften ebenfalls Bilder von ihm, und er arbeitete im ermuthigenden Gefühl des Erfolges.

Der Tod Schirmer's im Jahre 63 war ein grosser Verlust für Thoma. Die nachfolgenden Lehrer hatten weder menschliches noch künstlerisches Verständniss für ihn, denn — er war unter keine Schablone zu zwingen. Die Akademie-Schablone und die Gesellschafts-Schablone nahm der Bescheidene, Zurückhaltende, sich selbst noch nicht Offenbarte — aber seiner Natur Unterworfene nicht an.

Kanon war der Einzige unter den reifen Künstlern, zu dem er ein Verhältniss hatte. Sein Können zog ihn an, interessirte ihn, er hat Manches von ihm gelernt, wohl auch als Kanon ihn porträtirte. Aber Kanon durchfühlte Thoma nicht. Er sagte einmal, er möchte wohl wissen, was hinter seinen Bildern stecke, die thuen so als ob — —

Die damalige Karlsruher Zeit, in welcher Schirmer's Einfluss nicht ersetzt wurde, könnte man wohl die mühsamste Konfliktszeit in Thoma's Jugend nennen. Fern vom schützenden Heimathsfrieden, in der Fremde, erlebte er die erste Berührung mit der städtischen Gesellschaft, sah ihre kleinen und grossen Tücken und Gefahren, sah und erfuhr es schon an sich, wie sie Kunst und Künstler behandelte, erfuhr, dass es falsche Gönner und falsche Freunde gab, und so leicht ihn das auch lustige Kameraden zu lustiger Stunde vergessen machen konnten, in der Einsamkeit kämpfte er mit den Schmerzen des Zweifels, ob er ein Recht habe so zu malen, — und wenn er kein Recht habe, — er konnte doch nicht anders —

Was half ihm alle Protektion. «Talentvoll» Militärutensilien zu zeichnen, wie man ihm entgegenkommend vorschlug, das widerstrebte ihm, dazu konnte er seine Kraft nicht verkleinern — Niemand konnte ihm rathen, da er selbst nicht zur Klarheit durchgedrungen war. —



Hans Thoma. Feierabend

Wie er Künstler wurde

Da entdeckte er einen Freund, der ihm in diesem Kampfe beistand, der zur Klarheit führte und ihn nicht mehr verliess, einen Freund, der ihm antwortete: Albrecht Dürer.

Thoma schildert selbst in bewegten Worten den ersten Eindruck:

«Neues Leben zog in mich ein.»

«Auf einmal, ich weiss die Stunde noch, sah ich ihn, erkannte ihn in all seiner Herrlichkeit, und nun ging erst eine wonnige Ahnung in mir auf, was Kunst ist. — Nun gingen mir nach vielen Seiten die Augen auf, nun fing ich an, die Farbenpracht der Bilder wie Frühlingszauber zu empfinden. —

«Durch dieses geweckt, sah ich, dass jeder Stein, jeder Grashalm voll Ausdruck ist, und dass es für die Malerei nichts Unbedeutendes in der Natur gibt. Nur die Augen öffnen, und Alles ist schön!»

Bestimmt und klar sehen heisst die Schönheit jeder Natur-Erscheinung entdecken.

Thoma nennt Dürer den grossen Feind aller Unbestimmtheit. Sein Einfluss war es, der Thoma zu sich, zu seiner eigenen Kraft gläubig zurückführte.

Für diese war an der Kunstschule kein Raum. Er ging nach Basel, von einem Freunde angeregt, und wollte sich da, so bescheiden war er, um eine Zeichenlehrerstelle bewerben, wohl in dem Gedanken, neben dem sicheren Erwerb noch frei schaffen zu können. Er hatte immer das Bedürfniss nach bürgerlicher Unabhängigkeit und Ordnung, und kein Geniegebahren verrieth seine Sturm- und Drangzeit.


Hans Thoma. Bernau

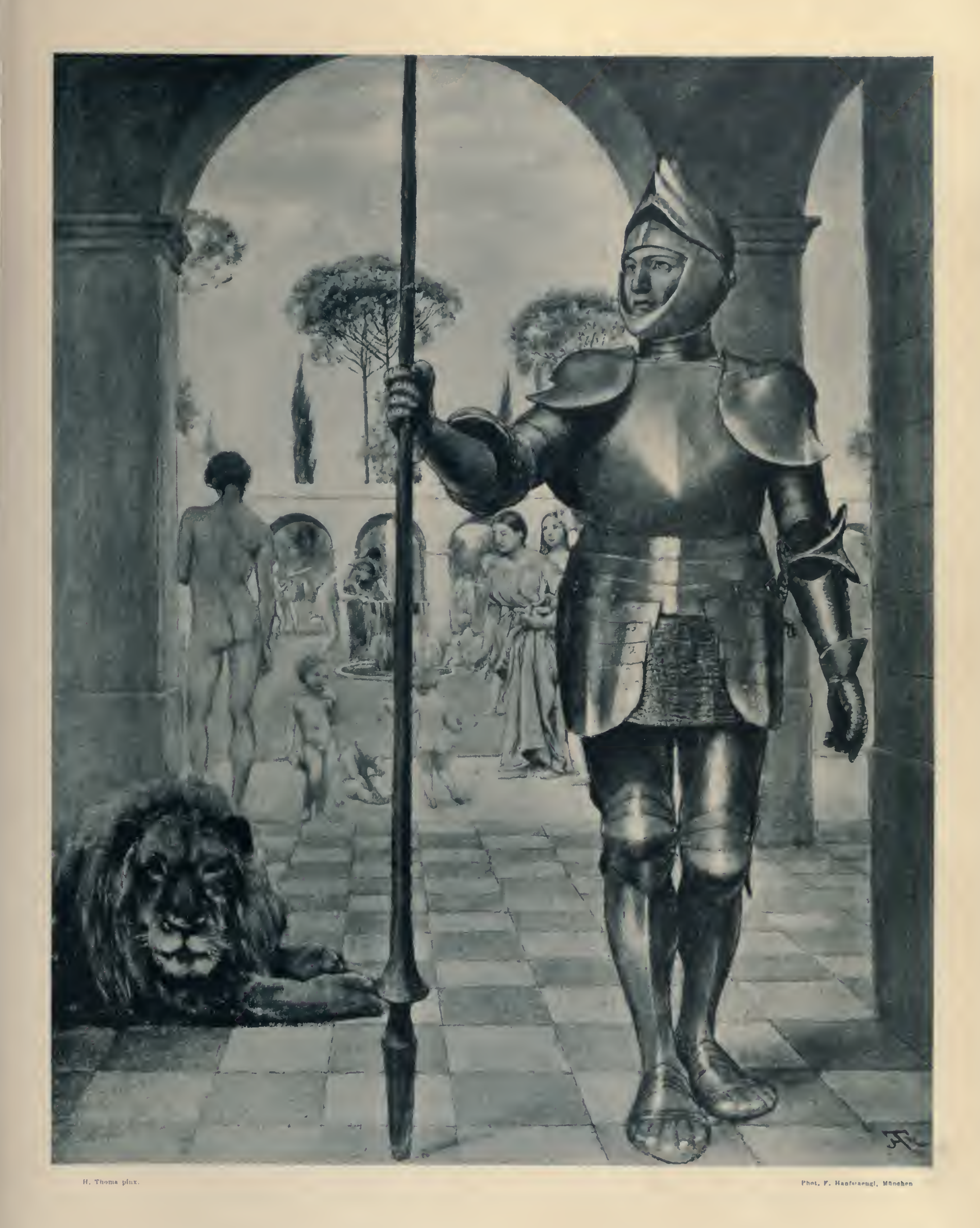
Zum Glück bekam er die Zeichenlehrerstelle in Basel nicht, fand da auch keinen rechten Boden für seine Kunst und zog nach Düsseldorf.

Erfüllt von grossen Naturanschauungen, mit Dürer's Schöpfungen im Geist beschäftigt, nach Düsseldorf! im Jahre 1867! Zu dieser Kunst der Vautier's, Jordan's, Achenbach's! —

Er muss sich die Bilder jener Zeit mit sonderbaren Gefühlen betrachtet haben, auch die Herren, die sie malten, die wohl gar nicht lügen wollten, aber doch Alles ungefähr sahen, wie es nicht war — und nicht sahen, wie es war, und sich so behaglich in ihrer flüchtigen Autorität fühlten.

Nicht missachtend und nicht grübelnd sah das Hans Thoma an, — nur kopfschüttelnd ging er vorüber. — In seinem «festen» Kopfe verursachte dieses leise Schütteln keine Revolution. Er malte in seiner Weise weiter, bald lustig, bald unlustig, aber doch überwiegend lustig. Er betrachtete sich die Düsseldorfer Welt, tanzte auf ihren Bällen, einmal sogar auf einem Maskenball als versiegeltes Paket, in Packtuch eingenäht, verehrte und verzehrte in jugendfroher Art, machte allerlei Tauschgeschäfte, gab Bilder für Rahmen, fand auch hie und da einen Käufer, er malte sich durch —.

Ein Frankfurter, der bis vor wenigen Monaten in London lebte und jetzt nach Frankfurt zurückgekehrt ist, ein Porträt- und Stillleben-Maler feinster Art, Otto Scholderer, sah in Düsseldorf zwei Bilder von Hans Thoma, — und noch heute schildert er mit Bewegung die Grösse, die Heftigkeit seines Eindrucks. Er, welcher aus einem Frankfurter Kreise kam, in welchem Kunst betrachtet und besprochen wurde, er, welcher eine feinsinnige Fühlung für echte Kunst besass, er war



H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Wächter vor dem Liebesgarten





H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Gerbermühle



wie überwältigt von der Naturkraft der Thoma'schen Kunst, er glaubte an sie von dieser ersten Stunde an. Er suchte ihn, den Unbekannten, in seinem Atelier auf, dort verstärkte sich der Eindruck, der ihm wie eine Offenbarung schien. — Solche Anerkennung und das eigene innere Leben und Arbeiten hoben den Muth Hans Thoma's. — Mit unverdorbenem, von keinem Schulrecept beeinflussten Geschmack, nur dem Drang nach Anregung, nach Gedankennahrung und Gedankenklärung folgend, nahm er aus den grossen Geisteswerken, aus der Bibel, aus Homer, aus der Edda, aus dem Heliand, aus Goethe, Schiller und Shakespeare, aus Hebel und Grimm, aus alten Kalendern und Mythologien seinen Theil, wie eine Saat, in sich auf.

Die Bibel, die Märchen, die Hebel'schen Gedichte, sie hatten schon den Knaben gefesselt. Wie gut, wie lebendig erzählte seine Mutter, wie schön sangen sie zu Hause das Lied an den Morgenstern:

«Und was mei früeih um Vieri thut,
Das chunt eim z'Nacht um Nüni gut.»

Und wie lieb sagte seine Mutter:

«Ne freudig Stündli
Ischs nit e Fündli?»



Hans Thoma. Zwischen den Mauern von Sorrent

Sein so reich gefülltes, bewegtes Geistesleben gab den Misshelligkeiten der äusseren Existenz nur so viel Bedeutung, als sie sich erzwingen konnten. Alles in ihm wehrte sich gegen ihre Geltendmachung. Keine Genusssucht, keine Streberei stachelte seinen Ehrgeiz nach materiellen, äusseren Erfolgen, er hatte mit dem Aufbau seiner inneren Welt zu thun und sah allmählich Geldmangel wie Unverständniss als Störungen an, die er um seines lieben Friedens willen möglichst zu beherrschen suchte.

Im Sommer ging er nach Bernau und erholte sich beim Malen vor der Natur für einen zweiten Düsseldorfer Winter.

Unvermuthet verkaufte er da alsbald eine Landschaft und entschloss sich, mit Otto Scholderer, von ihm zu dieser Reise angeregt, nach Paris zu fahren.

Da stand er im Louvre vor neuen, tiefen Eindrücken, vor Rembrandt, Millet, Delacroix, Rousseau, Corot, Troyon, Courbet! Wie eine neue Befreiung von drohender Zaghaftigkeit, wie eine Bestärkung des eigenen Wollens wirkten diese Künstler auf ihn. — Es war, als ob sie ihm zuredeten, nur keine fremde Macht einzulassen. — Courbet's Kunst war ihm wohl die verwandteste. Dessen Muth, so deutlich zu sein, begeisterte ihn, da stand es gemalt, dass man so malen durfte, wie man sieht, und das konnte er!

Mit dem frohen Gefühle der künstlerischen Selbstberechtigung kehrte er nach Bernau zurück, spannte grosse Leinwande auf und malte zehn Bilder mit eigenem Wohlgefallen an der Arbeit und an dem Erreichten.

Diese Bilder packte er zur geplanten Rückkehr nach Düsseldorf ein. In Karlsruhe machte er Station und zeigte sie einzelnen Kollegen. Diese überredeten ihn, seine neuesten Arbeiten auszustellen, sich damit geltend zu machen und zum Vortheil der Kunstschule in Karlsruhe zu bleiben. Solch ein grosses «Talent» dürfe nicht aus dem Lande gehen.



Hans Thoma. Die Quelle

Freudig folgte er diesem Vorschlag, — und die Ausstellung erregte einen Sturm des Unwillens bei den damaligen Vorständen des Kunstvereins, Persönlichkeiten, die durch ihre Rente zur kunstrichterlichen Stellung kamen, die anscheinend ihr Geschäft ausgezeichnet verstanden hatten, — aber die Kunst hatte sich ihnen nie vorgestellt.

Dieser Misserfolg trieb damals, es war im Jahre 1869, Hans Thoma nicht von Karlsruhe weg, im Gegentheil, er hielt ihn fest. Seine Art, sich zu wehren, war keine direkte, keine kämpfende, sie drückte sich in einer Art Beharrungsvermögen aus, Beharrungsvermögen bei seiner Arbeit. Er war kein Streiter, der laut und lauter schrie: «Glaubt mir! Das bin ich! So bin ich!»

Er war ein Arbeiter, der sich sagte: «Das ist mein Pfund! So will es gestaltet sein. Immer weiter! Ich thue, was ich kann!»

Aber die Philister, die damals gegen ihn waren, und ihn auch heute nicht begreifen, sie lieben, — wenn sie überhaupt etwas ausser sich selbst lieben, — ihre Vorurtheile; — sie haben keine Urtheile an deren Stelle zu setzen. Darum bewahren sie diese treue Anhänglichkeit an ihre Geisteskinder.

Die Philister sahen in Hans Thoma, der auch nicht ein ihnen wohlgefälliges rührendes Genrebild für die unbewohnte gute Stube malte, einen Ketzer, der die Menschen ohne Cylinder und ohne Handschuhe, mit denen «man» doch nicht umgeht, in den Vordergrund stellte, der bei Courbet Socialismus gelernt hatte und mit der Farbe ein Revolutionär sei. —

In sehr wechselnden Stimmungen blieb Hans Thoma kraft eben seines Beharrungsvermögens in Karlsruhe. Dann riss er sich aus der Residenzstadt los, holte sich erst den Heimathsegen im

Schwarzwald und siedelte nach München über, in die echte und einzige Kunststadt Deutschlands, in die Stadt, in der das Philisterium auch gedeiht, — dem geht es bekanntlich überall wohl auf Erden, — in der es aber keine Oberherrschaft hat.

Wo und wie er arbeitete

München 1869! Die Herrschaft Wilhelm von Kaulbach's war schon im Schwinden. Piloty war ein neuer König. Aber die Reihen der Getreuen um seinen farbigen Thron lichteten sich,



Hans Thoma. Ruhe auf der Flucht

Schwind genoss königliche Ehren. Junge neuere Kräfte regten sich und wollten auch Könige werden. Das monarchische Prinzip hat in der Kunst keinen Bestand. Da gibt es nur ein Reich von Königen, und König ist Jeder, wer sich als solcher bewährt und behauptet.

Hans Thoma fragte nach keinerlei Regierung; er wollte in München seine eigene Macht probiren. Er stellte im Kunstverein aus und ward von Einzelnen geschätzt und ermuthigt. Ein Engländer kaufte die meisten der sündhaften Bilder aus der Karlsruher Ausstellung. Viktor Müller,

ein bedeutender Künstler und bedeutender Mensch, den Otto Scholderer auf Hans Thoma aufmerksam gemacht hatte, erkannte sofort den Werth dieser Künstlerschaft, näherte sich dem Künstler, trat für ihn ein und schlug als Jury-Mitglied der internationalen Ausstellung in München ihn schon im Jahre 1869 für die goldene Medaille vor.

Auch für die Münchener Kollegen war das zu früh.

So schnell wollten sie ihn doch nicht avanciren lassen, wenn auch Viele schon den General, die Excellenz, einen neuen König in spe in ihm sahen — und ihn als «geheimen» Rath da und dort zu ihrem Nutzen auf sich wirken liessen.

Oeffentlich und einstimmig sollte er noch nicht erhoben werden.

Auch bei diesen Kollegen regiert der Selbstschutz, dieser hartnäckige Gegner der Gerechtigkeit, er weicht nur der Gewalt, auch nur der künstlerischen Gewalt.

Vor nun 25 Jahren entfernte man in der Münchener Ausstellung zwei schon aufgehängte Gemälde von Hans Thoma, weil sie «ein zu grosses Loch in die Wand schlugen», das heisst, weil sie alle anderen Bilder abschwächten.

Ein Zufall führte dazu, dass ein Kunsthändler «probeweise» ein Bild von Hans Thoma ankaufte. Er besuchte ihn, weil er gehört hatte, dass der junge, keineswegs wohlhabende Künstler im Kunstverein ein Bild gewonnen hatte, das dem Mann seinen Preis bringt, einen Marktwerth. Dieser lockte ihn und bei der Gelegenheit sah er Thoma's eigene Kunst. Die Wirkung war eine solche, dass er, dem Impulse folgend, ein Gemälde von Hans Thoma für 100 fl. erwarb. Dieser Erfolg war beachtenswerth, die Begeisterung, welche das Bild in ihm hervorrief, war stark genug die geschulte, kaufmännische Vorsicht zu überstimmen.

Aber — nach kurzer Zeit — brachte der Kunsthändler seinen Kauf zurück, — das Gemälde sei als Handelsobjekt unmöglich — und Thoma gab die 100 fl. wieder her. Dasselbe Bild wurde vor wenigen Jahren von der Dresdener Gallerie angekauft.

Im Allgemeinen fand Hans Thoma bei den Münchener Kollegen auch keine Förderung. Wer den Verkehr der Künstler untereinander kennt, weiss, dass sie sich nur in den seltensten Fällen stützen. Jeder steckt zu tief in seiner eigenen Sache. Der Egoismus ist für die künstlerische Entwicklung fast eine Naturnothwendigkeit. Ohne ihn gelangt der Künstler kaum zu der Konzentration, die für sein Schaffen Bedingung ist. Die Geheimhaltung seiner Pläne ist oft eine praktische Nothwehr gegen fremdes Eingreifen. Zwei Künstler müssen als Persönlichkeiten gleich grossmüthig sein, um einen unbefangenen Austausch von künstlerischen und menschlichen Ideen zu pflegen und weder von Neid noch Misstrauen in diesem Austausch gestört zu werden.

Dieses seltene Verhältniss schloss Hans Thoma und Viktor Müller aneinander.

In Viktor Müller lernte Hans Thoma einen Menschen kennen, der trotz aller Kultur natürlich geblieben war, der mit einer vom akademischen Zopf ganz befreiten Kunstanschauung von Paris kam und von der französischen Technik, wie von dem französischen Geschmack weise Nutzen gezogen hatte. Seine Kraft in der Darstellung des Körperlichen, seine Farbengebung litten nicht unter dem französischen Einfluss, sie kamen nur in ihrer Eigenart geschmackvoller zum Ausdruck.

Nicht die populär gewordenen Gemälde Viktor Müller's, «Ophelia», «Hamlet», «Romeo und Julie», die er seiner Zeit als Bestellung des Hauses Bruckmann malte, sind die charakteristischen vollwerthigen Zeugen seiner Künstlerschaft. Eine lebensgrosse «Nymphe im Waldesgrün», die «Misérables», eine Scene im Freien, sie geben den Beweis für seine grosse und darum damals, heute und in der Zukunft «moderne» Künstlerschaft.

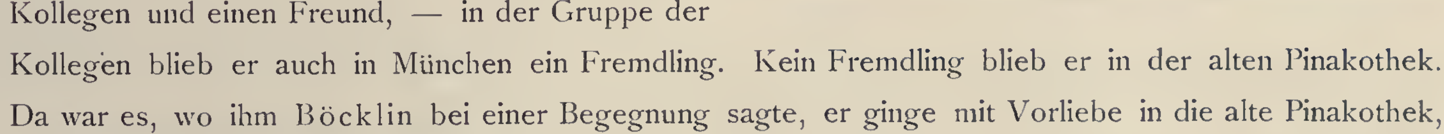
Bis jetzt haben sich für diese beiden Gemälde im deutschen Vaterlande noch keine Galleriewände gefunden, nicht einmal in Frankfurt, der Vaterstadt Viktor Müller's.

Wer diese Gemälde des als 43 Jähriger verstorbenen Künstlers kennt, weiss durch sie, dass Viktor Müller die Bedeutung der Thoma'schen Kunst erkennen musste, dass es ihn wie eine Entdeckung berühren musste, so viel natürliches Anschauen und Können, frei von allen akademischen Mittelchen nnd Lückenbüssern, frei von Konzessionen an das Publikum zu finden.

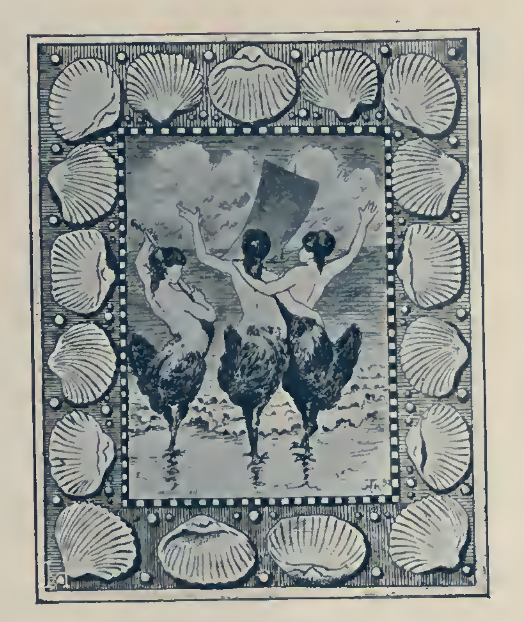


Hans Thoma. Vater Faun

An Viktor Müller hatte Thoma einen Kollegen und einen Freund, — in der Gruppe der



Kollegen blieb er auch in München ein Fremdling. Kein Fremdling blieb er in der alten Pinakothek. Da war es, wo ihm Böcklin bei einer Begegnung sagte, er ginge mit Vorliebe in die alte Pinakothek, da sähe man fast nie einen Münchener Maler. — Hans Thoma sah da die Maler, die er suchte, da sah er seinen Intimen, Dürer, da sah er auch den Zauber der italienischen Kunst, und vor ihnen mag der Plan zu seiner ersten italienischen Reise gereift sein.



Hans Thoma. Sirenen

Im Jahre 1874 entschloss er sich zur Fahrt in's Land der Sonne und der Schönheit, und er schrieb von jener Zeit:

«Dort bei den Werken der alten Kunst war ich heimisch und fühlte mich in inniger Gemeinschaft mit allem Guten und Menschlichen in der Kunst. Dieser Aufenthalt war von bestimmendem Einfluss für mein Schaffen, ich brauchte es nicht zu ändern, sondern ich strebte nach Vollendung und Klarheit. Was Andere thaten und wie die Ausstellungen aussahen, war für mich gleichgiltiger

als je. — Der Gedanke einsam zu sein, drückte mich nicht mehr, ein hohes Freiheitsgefühl belebte mich und liess alle kleinlichen Sorgen, die sich massenweise nahten, nicht zum Siege kommen.»

In dieser gehobenen Stimmung, mit gefüllten Skizzenbüchern kam er zurück, arbeitete für sich — und seine Arbeiten fanden Bewunderer und Freunde.

Unter ihnen war Einer, der ihn nach Frankfurt rief: Dr. Otto Eiser. Er hatte Thoma's Werke durch die Beziehung zu den Frankfurtern, Viktor Müller und Otto Scholderer, kennen gelernt und glaubte an den Künstler und an den Menschen mit jener Begeisterung, aus welcher eine freudige Thatkraft entspringt, durch die der Begeisterte ebenso beglückend empfängt als er gibt.

Die Begeisterung Dr. Otto Eiser's war es, die Thoma immer wieder nach Frankfurt zog. Nachdem er einige Mal als Gast da gewohnt und verschiedene Bestellungen gemalt hatte, siedelte er im Jahre 1876 ganz nach Frankfurt über, heirathete ein Jahr später und gründete sein eigenes Heim mit Frau, Mutter und Schwester, in der Handelsstadt, in der Goethestadt am Maine.

Er lernte diese Stadt mit dem Doppelgesicht gründlich von beiden Seiten — und schliesslich vortheilhaft kennen, — zuerst als Handelstadt für ihn im negativen Sinne, in der Niemand ungeprägte Werthe kauft.

Für Thoma's Entwicklung war das von Segen. So blieb er für den Verkauf auf die Begeisterten, auf die Erkennenden angewiesen.

Hätte er ein Geschmacksmuster für die modeläufigen Käufer gefunden, sie hätten dieses zu den Marktwerthen geprägt, und ihm hätte es gefährlich werden können. Zu leichte Einnahmen sind grosse Versucher, zudem in einer Handelsstadt, wo die Macht des Geldes so sichtbar ist, wo so viel für Geld «zu haben» ist. — Diese Versucher blieben in den ersten Jahrzehnten fern von ihm.

Aber die, welche ihn in seiner Selbsttreue bestärkten, die Begeisterten und die Erkennenden, die mehrten sich.

Ein Kunstfreund aus Liverpool lernte zu jener Zeit Thoma's Kunst kennen und lieben und kaufte einige Jahre hindurch das Meiste, was er malte. Er stellte im Jahre 1882 62 Bilder von Hans Thoma in Liverpool aus.

Die Ankäufe in Deutschland waren sehr mässig, sehr vereinzelt, — aber die Einnahmen reichten für ihn und die Seinen und auch für das Ueberflüssige, das seine grosszügige Natur brauchte.

Als ich vor nun 14 Jahren im Frankfurter Kunstverein das erste Gemälde von ihm sah, fragte ich den Portier, wer dieser Hans Thoma sei. —

«Ein kleiner, untersetzter Mann. Verkaufe dut er bei uns nix. Aber nobel ist er, Trinkgelder gibt er, feune, anders wie die Hiesige.»

Er war nie kleinlich und wusste sich einzurichten. Er hatte das vor sich gesehen. In der Schwarzwaldhütte herrschte Menschenfreundschaft, Gastfreundschaft, und so bescheiden es da zuging, seine Mutter hatte für den Fremden immer einen besonderen Bissen, einen erfrischenden Trunk.

Der Sohn seiner Mutter hatte immer für den Anderen etwas übrig.

Er verlor in der sehr stillen Frankfurter Zeit ganz selten seinen Humor, selbst der Spott brachte ihn nicht aus seiner Haltung. Ein guter, wirklich guter Freund rieth ihm damals sogar

seinen Namen zu ändern, eine Zeitlang in's Ausland zu gehen, um alle Ausstellungs-Misslichkeiten, alles bei diesen Gelegenheiten Gesagte und in's Lächerliche Gezogene von sich abzuschütteln, vergessen zu machen. Er aber blieb auf dem freiwillig gewählten Fleck Erde und schuf sich ein Reich, auch ein einiges deutsches Reich, das kein Blut kostete und unter einer friedlichen Herrschaft stand.

In diesen Frankfurter Jahrzehnten, in welchen die Handelsstadt Nichts von ihm wissen wollte, ihre Tausendmarkscheine für Grützner, Achenbach und Knaus ausgab und Grützner, Achenbach und Knaus für unverrückbare Werthe hielt, malte er nach seinem freien Willen und Geschmack. Die Notizen in seinem Skizzenbuch, die noch viel reicheren Notizen in seinem eminenten Gedächtniss wurden zu Bildern. —



Hans Thoma. Oberursel

Aus dem Schwarzwald und aus Italien, aus der Wirklichkeit, aus der Legende, aus dem Märchen, aus der Phantasie überströmten ihn die Stoffe — er gab ihnen Gestalt, Farbe, Leben, — bedauerte, dass er nicht längere Tageshelle, dass er nicht mehr Hände habe.

Die Schönheiten in der Umgebung der Goethestadt stellte er dar. Die Wiesenflächen, von denen sie umgeben ist, die Ufer der Nidda, die Ufer des Maines, so wie sie Goethe gesehen haben mag. Er malte die Natur an sich, wie sie noch unberührt vom neuen Verkehre war, — die Schienenstränge, das Dampfboot, die Pferdebahnen, die Equipagen, die Telegraphendrähte malte er nicht. Auf seinem Maine fahren



Hans Thoma. Kastanien.

altmodische Kähne mit weissen Segeln, sie fahren an der Gerbermühle vorbei, die so nah bei Frankfurt liegt, und doch so fern, dass ihre Baufälligkeit die rapidesten Fortschritte macht.

Und dieses alte Haus ist ein wirkliches Goethe-Denkmal, das wohl Goethe selbst gern erhalten sähe, — oder eher in Flammen aufgehen liesse, damit nicht zur Spelunke werde, was für ihn eine Stätte tiefen poetischen Glückes war. Dort lebte er selige Zeiten als Gast der Suleika, der mit ihm der Unsterblichkeit theilhaftig gewordenen Marianne Willemer, der Dichterin des Liedes:

«Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich Dich beneide . . .»

die in den Vorplatz des alten Hauses die wehmüthigen Worte einschrieb:

«Neue Häuser, neuer Raum
Mögen sich gestalten —
Der Erinnerung schöner Traum
Ruht doch auf dem alten.»

Dieses Haus, in welchem ein Traum Goethe's Leben gewann, ihm hat Thoma auf seinen Gemälden von der Gerbermühle den Zauber der fast geheimnissvollen Weltabgeschlossenheit und Stille, die der grosse Gefühlsmensch Goethe da sah und genoss, im Bilde wiedergeben, — die der, welcher sie empfinden kann, wieder durch die Thoma'sche Darstellung geniesst.

Das Bild der Gerbermühle, das hier reproduzirt ist, mit seinem tiefblauen Himmel und dem Sonnenschein auf dem Wege mit den Spaziergängern, die nach Hause gehen, es trägt eine Art von besänftigender Poesie in sich:

«Ein stiller Weg im gold'nen Sonnenschein,
Der tröstet bis in's tiefste Herz hinein . . .»

Die weltliche Eleganz der Handelsstadt, liess Thoma's Schaffen unberührt. Von all dem grossen Grund- und Villenbesitz malte er nur den Holzhausen-Park, dem er in den ersten Frankfurter Jahren gegenüber wohnte, von seinem Fenster aus gesehen. Auf dem Fenstergesimse liegt ein grosses aufgeschlagenes Buch, die Bibel, neben ihr steht ein Feldblumenstrauss. —

Ein anderes Mal, wohl nur einmal, brachte Thoma denselben Park auf einem Gemälde, nicht in dem Einsamkeitsfrieden, der Besitzer fährt eben durch den Park seinem Schlosse zu.

Man hatte dem Schlossherrn nahe gelegt, das betreffende Bild zu kaufen, die Preise waren damals noch sehr niedrig. Ein Vertreter des Besitzers kam, um es für ihn anzusehen; er machte rasch entschlossen mit der Bemerkung Kehrt:

«Nee, mir fahre solche Gäul net, des is net unser Gspann. Kein Spur von Aehnlichkeit. Gute Morge.»

Als man dies dem Mann erzählte, der von seinem Fenster in den Park sah und ihn sich durch seine Schöpferkraft als schönes Eigenthum im Bilde erschuf, lächelte er und — malte weiter.

Er war vollauf beschäftigt, von Ideen bedrängt. Das schützt vor Grübeleien und hält den Muth gesund. In dieser muthigen Stimmung schrieb er an einen Freund:

«Ich muss Tag für Tag fleissig Bilder malen, denn ich habe einen ganz eifrigen Besteller, der immer neue Bilder will und nicht genug bekommen kann, er heisst Hans Thoma.»



H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Wiesengrund



H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Dämmerung im Buchenwalde



In den Jahren 1880 und 1887 war er wieder in Italien, schaute, zeichnete, malte, brachte neue Reichthümer nach Hause.

Sein ganzes, unablässiges Schaffen, nach der Natur, nach dem Modell, nach Gedächtniss und Phantasie, wie es diese siebziger und achtziger Jahre erfüllte, war ein frohes Ernten.

Die Aktzeichnungen, die Skizzen, die Gemälde, Alles hat etwas ganz Freies, Ungequältes, etwas Naturstarkes. So verschieden die Aeusserungen sind, so intim ist der Zusammenhang dieser Schöpfungen untereinander, sie können alle nur von Hans Thoma sein.

Selbstverständlich steht er als denkender, tiefschauender Künstler mit allem grossen Künstlerischen, das er sieht, im Ideenverkehr. Die illustrirten Blätter der Bernauer Jahre, die Bauernkunst in der Heimath, die Bilder in der Baseler Gallerie, Schirmer, Kanon, Schleich, Richter, Dürer, Rembrandt, Mantegna, Bellini, Botticelli, Troyon, Delacroix, Rousseau, Courbet, Marées, sie Alle haben zu ihm gesprochen, — dieser flüchtig, jener eindringlich, ein Anderer dauernd und mächtig; in manchem Bilde könnte man ergründen, wo und wie ein Einfluss geltend, wie er verarbeitet wurde. Aber in dem geheimnissvollen Prozess des künstlerischen Schaffens ward sein Eigenes, das Thoma-Eigene, immer das Stärkere, das Hervorragendste, das Lockende, das Lebendigste!



Hans Thoma. Der Feind sät Böses

Bei der Uebersicht seiner zahlreichen Werke findet man keine Imitation, kein Sichverleugnen.

Thoma wäre witzig, geistreich und geschickt genug gewesen, um Richter's Gefühlslyrik, Vautier's Dorfsonntagsmenschen, Knaus Genrescenen nachzuschreiben. Wenn man ihn kennt, kann man sagen, dass er es nicht einmal aus Prinzip unterlassen hätte, er war nie in der Nothlage, diesen Ausweg zu bedenken. Er hatte zu viel mit seiner Ernte zu thun. Heiterkeit und Frohmuth, dieser Friedenssegen, lagen auf diesem Schaffen in der Stille.

Seine energische, intelligente Mutter, seine künstlerisch hochbegabte Frau, seine feingeartete tiefschauende Schwester, sie liebten seine Kunst und glaubten freudig an sie, sie mehrten und schützten sein Behagen.

Die Freunde, die Anhänger gingen bei ihm ein und aus, und bald konnte man von einer Thoma-Gemeinde sprechen. Es war keine Gemeinde, die mit irgend einem Aufgebot an Pathos oder Eitelkeitsspekulation gegründet wurde, — es war eine echte Gemeinde, die durch eine Ueberzeugung zusammengeschlossen wurde, ohne dass Einer den Anderen rief.

In dieser Gemeinde fanden sich Missionäre, welche der Welt diese Kunst nahe rücken wollten, sie dieser Freude theilhaftig machen wollten, die ihn beweisen wollten: «Da brennt ein heiliges, warmes Feuer. Kommt doch her!»

Die Handelsstadt glaubte das noch nicht.

Die Wenigen, welche es sahen und glaubten und kaufen konnten, die haben jetzt ihren Bilderlohn unter Dach.

Seine Werke

Die Leinwand-Vierecke genügten dem Künstler nicht, er wünschte sich grosse Flächen, grosse Wände. — Im Hause des Frankfurter Architekten Ravenstein fand er eine erwünschte breite Mal-Gelegenheit. Er malte das Treppenhaus mit Scenen aus dem Wagner'schen Nibelungenring aus, mit Fresken von grosser Eigenart und Schönheit.

Derselbe Architekt beauftragte Thoma mit der Ausmalung des Café Bauer. Die Wände sahen lustig, farbenherrlich aus, — ein Gambrinuszug, ein Bacchuszug. —

Die Decke mit der Darstellung des Thierkreises und der Winde ist ein Meisterstück an sich.

Der Gambrinuszug und der Bacchuszug sind nicht sichtbar. A. v. Werner'sche Bilder, aus Berlin bezogen, bedecken sie.

Um sie vor dem Rauch zu schonen? Um sie für ein kunstfroheres Publikum aufzuheben?

Die Handelsstadt weiss das nicht, sie bemerkt es nicht.

Hans Thoma hat es nicht gestört. Er arbeitete weiter.*)

Dazwischen bildhauerte er auch. An einem Eckhaus an der Zeil- und der grossen Eschenheimergasse hat er sieben Riesenköpfe, die sieben Todsünden, modellirt, Masken voll Leben und Bewegung. Das Haus heisst Karlseck, — aber auf das Volk machten die Köpfe einen so starken Eindruck, dass es ihm den nun lange schon eingebürgerten Namen «Fratzeneck» gab.

In diese Jahre fällt auch die Bekanntschaft mit Cosima Wagner und ihrer Familie. Sie war es, welche ihren Schwiegersohn, Professor Henry Thode, den warmen Freund und Anhänger Thoma's, zuerst zur Thoma'schen Kunst führte.

Im Hause Wagner wurde Hans Thoma's Kunst verstanden und gefeiert; bald entstand ein freundschaftlicher Verkehr, ein Austausch der künstlerischen Interessen. Vor wenigen Jahren zeichnete Thoma Kostüme für die Darstellung des Nibelungenrings. Sie sind unter dem Titel «Hans Thoma, Wagner's Ring der Nibelungen» (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) mit einer Einleitung von Henry Thode erschienen; mein Exemplar schmückt ein Epigramm, das zu reizvoll ist, um unterdrückt zu werden:

«Göttinnen, Göttern, Helden, Huldinnen
Hab' ich Kleider angemessen —
Für Menschen könnt' ich's nicht,
Sie sind zu sehr auf guten Schnitt versessen.»

Zu dem bekannten Buche von Henry Thode, zum Ring des Frangipani, hat Hans Thoma den Buchschmuck gezeichnet, und mit Henry Thode gemeinsam gab er die «Federspiele» (Verlag

*) Nach Fertigstellung dieses Heftes wurde das unkünstlerische «Verfahren» bemerkt und die Gemälde freigelegt!

Heinrich Keller, Frankfurt a. M.) heraus. Es ist ein Bilderbuch einziger Art. Henry Thode schrieb den dichterischen Text zu den mannigfaltigen, anmuthigen, originellen Zeichnungen. Ein verhältnissmässig kleiner Kreis interessirte sich für das reiche, überreiche Bilderbuch. Wer aber Hans Thoma in seiner Fülle von Linienspielen, in seiner Phantasie, in seinem Humor kennen lernen will, muss es sehen. Einige hier reproduzirte Blätter, von Ettore Cosomati (einer Mappe Cosomati's entnommen, welche 26 Radirungen nach Hans Thoma'schen Federzeichnungen enthält), stammen aus dem Bilderbuche, das wohl jetzt eine grössere Verbreitung fände. Jetzt, das heisst, da der Ruhm Hans Thoma's begründet ist!



Hans Thoma. Bauernkind (1863)

Bis zum Jahre 1890 lebte, arbeitete Hans Thoma in dem Schutz seiner Gemeinde, also nicht einsam, — aber das grosse Publikum sprach nicht von ihm, höchstens zeitweise von dem Feuerlärm, den Thörichte für ihn schlugen. — Zu diesem Zeitpunkte schickte Thoma 37 Gemälde nach München, in die Kunststadt Deutschlands, in welcher er immer einige Kollegen hatte, die ihn ihre Schätzung merken liessen, in welcher der Kunstgelehrte und Kunstfreund Fiedler Bilder von ihm kaufte, in welcher er nun einen Theil seiner Arbeits-Ernte zeigen wollte.

Vor mir liegt das Verzeichniss der 37 Bilder, wie es Hans Thoma niederschrieb, und da er selbst diese Gruppe als eine Art Ueberblick seines Schaffens zusammenstellte und mit einer Einfachheit, die den Inhalt des Bildes doch wiedergibt, jedes einzelne kennzeichnete, mag die Kopie nicht uninteressant sein:

1) «Flucht nach Egypten», ein grosses Bild mit schwebendem Engel.
2) «Ruhe auf der Flucht.» — Die hl. Familie unter hohem Gebüsch, durch welches die Sonne durchscheint, vor einem braunen Bache.
3) «Rheinstrudel bei Laufenburg», helles Temperabild.
4) «Meerweiber.» Blaugrünliche Mondscheinstimmung.
5) «Sturm.» Landschaft mit einem Pflug auf dem Felde, regenschwere Wolken, nasses Grün.
6) «Sonntagsmorgen im Juni.» Weg an einem blumigen Hügel, auf dem ein Guitarre spielender Bursche geht.
7) «Aussicht vom Taunus über die Mainebene», über Kornfelder.
8) «Idylle» — sonniges Plätzchen — im Schatten ein schlafender Faun, neben dem eine Nymphe sitzt.
9) «Sonnenuntergang am Flussufer», rothes Licht durch graue Wolken, das sich im grauen Flusse spiegelt.

10) «Dämmerungszauber», — an einem Bache tanzen Nymphen und Faune, ein Faun ist im Begriffe, den Bach zu überschreiten und eine am Ufer sitzende Nymphe aufzufordern.
11) «Buchenwald.» Dämmerung, ein Faun bläst — Hirsche ruhen im Dunkeln — ausser dem Walde reitet ein Ritter vorbei.
12) «Schwarzwaldlandschaft.» Helle Wasserfarbenmalerei. Ein Mädchen sitzt am kleinen Bache und strickt. Ziegen weiden.
13) «Oelbäume.» Aus Tivoli mit weiter Aussicht über die römische Campagna.
14) «Parkaussicht aus einem Fenster.» Maitag.
15) «Paradies.» Im Vordergrund auf einem Baume ein Pfau. — Das Bild hat einen reichbemalten Rahmen.
16) «Quellennymphe.» Amoretten umschweben die Frauenfigur — der Wind weht in ihren Haaren, ein nackter Mann bückt sich zur Quelle.
17) «Landschaft mit einem Ritter.» Abendstimmung mit schweren Wolken — ein Gebirgsweg mit Vogelbeerbäumen umpflanzt.
18) «Raufende Buben.»
19) «Stiller Bach.» Helle, sonnige Stimmung mit Pappeln und Weiden.
20) «Flussufer.» Abendstimmung.
21) «Der Liebesgarten», ein Geharnischter steht Wache in einer Halle, die den Garten umgiebt — ein Löwe liegt neben ihm, im Hintergrund der sonnige Garten mit vielen Figuren.
22) «Amor als Landschaftsmaler.»
23) «Feierabendstunde» — in einem Gärtchen hält eine Grossmutter ein Kind im Schoosse.
24) «S. Miniato bei Florenz», tiefe Stimmung mit hoch aufgeballten Wolken.
25) «Kinderporträt.»
26) «Doppelporträt», meine Frau mit Ella in einem Schwarzwälder Gärtchen.
27) «Heranziehender Regen», im Vordergrund ein noch grünes Kornfeld, eine Frau und ein Mann mit einer Sense gehen vorbei.
28) «Blühendes Thal aus dem Schwarzwald.»
29) «Centaurenscene.»
30) «Aus einem Schwarzwaldgärtchen.»
31) «Studie nach der Natur», Bach mit Gräsern und Weiden.
32) «Amor und Tod.»
33) «Nornen in felsiger Gegend mit Nebelwolkenhimmel», Früchtekranz als Rahmen.
34) «Ein Meergreis.» Der ruhende Proteus mit Robben.
35) «Mainlandschaft», hohe Bäume.
36) «Heilige Familie», Nacht — der aufgehende Mond, eine Wolke musizirender Engelchen über der Familie.
37) «Taunusbild bei Eppstein.»



Hans Thoma. Stressa

Diese Ausstellung bedeutete einen vollen lauten Sieg. So voll und laut war der Sieg, dass er alsbald über München hinausdrang und endlich den Namen Hans Thoma als den eines grossen Künstlers in die weitesten Kreise trug, — sogar in die ihm damals so fern gelegene Handelsstadt Frankfurt am Main.

München hatte gesprochen, die Stadt, in welcher täglich Kunst geschaffen, gesehen, beurtheilt wird. — Sachverständige im Publikum von Künstlern und Laien gaben das lauteste und lauterste Bravo, kein Gemeindezwang wirkte, in dieser unabhängigen Umgebung konnte nur der Ganz-Starke einen solchen Sieg gewinnen.

Hans Thoma selbst nahm diese Genugthuung mit besonnener, dankbarer Freudigkeit hin. Er malte weiter!

Sein Wesen

Die Besuche, die Käufe, die Preise steigerten sich mit jedem Jahre, — er malte weiter.

Er meinte manchmal selbst, wie gut es war, dass er sich so lange in der Stille festigen konnte, sich gehorchen durfte, dass der lärmende Beifall und seine Vortheile auf sich warten liessen, und dass er, da die Leute seine Bilder doch nicht begehrten, Jahrzehnte hindurch nur malte, was ihm gefiel.

In jüngeren Jahren hätte ihm der Erfolg leicht ein Nützlichkeitsprogramm aufdrängen können, die praktische Vernunft, eine gefährliche Bekanntschaft für Künstler, hätte sich an der Staffelei geltend gemacht. — Das war nun unmöglich, seine Natur hatte ihm ihre unerschütterliche Gesetzesstärke bewiesen und bewährt, sein Wille war eins mit ihm geworden; er stand unter der Herrschaft seiner Einheit!



Hans Thoma. Waldshut (1869)

Zwischen all' dem fleissigen Malen reifte in ihm der schon oft ausgesprochene Gedanke, auch die Schwarzweisskunst als Ausdrucksmittel zu gebrauchen. Dieser Gedanke hatte seinen ersten Ursprung in dem Wunsche, dem Volke gute Kunst in billigen Blättern zu geben, so, wie sie

zu Dürer's Zeiten auf den Messen verkauft wurden. — Im Jahre 1892 griff er zu dem Steindruck. Seine Kunst hatte die Einfachheit und die Kraft des Vortrags, welche dieser Technik die starke Wirkung verleiht. Er gab eine Serie Originaldrucke heraus, von welchen 30 Blätter bei Breitkopf & Härtel erschienen sind. Ausser diesen entstanden in einer Reihe von Jahren wohl 80 bis 90 Originaldrucke, von welchen heute einzelne Nummern, wie das hier reproduzirte Blatt «Kastanien» ganz vergriffen sind oder nur zu umgemein hohen Preisen im Handel vorkommen.

Alle hervorragenden Kupferstichkabinete besitzen die Drucke, am vollständigsten wohl das Dresdener Kabinet, das vom ersten Blatte an Interesse zeigte; nach ihm hat das Kopenhagener am eifrigsten gesammelt.

Diese gesammte Schwarzweisskunst Hans Thoma's diente der Wirkung und der Popularisirung seiner Kunst ausserordentlich, — nur nicht in dem Kreis, für den sie vorher bestimmt war. Für diesen war sie noch zu theuer. Sie fand ihren Boden im Mittelstand, der auch kunstarm und kunstbedürftig ist und in diesen Blättern eine reiche Auswahl für seine Anregung fand. Landschaftliche, religiöse und märchenhafte Darstellungen, Bilder für das Wohnzimmer, das Kinderzimmer, den Schulraum, Ruhepunkte! — Das waren keine Bilder, wie der vom Blitz erschlagene Schäfer oder der Absturz und solche altmodische mehr, die an das Mitgefühl eine Anforderung stellen, die es unmöglich täglich erfüllen kann und dadurch das lebendige Verhältniss zum Inhalt des Bildes aufheben, — wo die echte, künstlerische Wirkung für das Auge und das Gefühl ausbleibt. Die Thoma'schen Blätter verbinden sich auf so einfache Weise, wie die Naturerscheinungen mit dem Tagesleben.

Wann wird man einmal anstatt kalte kostbare Denkmäler, die auf Niemand Eindruck machen, auf die Strasse zu stellen, ausgewählte, eingerahmte Blätter an die Menschen vertheilen, die zwischen leeren Wänden sitzen und alle Pfennige für das tägliche Brod brauchen?

Für solch einen Zweck wäre die Schwarzweisskunst Hans Thoma's, wären Blätter, wie die Märchenerzählerin, der Bauer, der Säemann und viele andere ein Gewinn. — Auf einzelne Blätter dürften zu diesem Zweck auch einige wenige Worte geschrieben werden, welche den Gedankengang des noch Kunst-Fremden anregen und den Zusammenhang mit dem Bilde herstellen, ähnlich wie Walter Crane unter ein Bild von Adam und Eva, das er dem vierten Stand widmete, schrieb:

«Als Adam pflügte und Eva spann,
Wo war denn da der Edelmann?»

Während die Drucke Hans Thoma's ihren Weg über Deutschland hinaus nahmen, steigerte sich die äussere Bewegung im Leben des Künstlers. Bilder, die lange gewandert waren oder durch Jahre ungestört im Atelier standen, wurden hervorgeholt, von Privaten und Gallerieen gekauft. Es genügt wohl zur Uebung der Kritik diejenigen Gallerieen zu nennen, welche Gemälde von Thoma erworben haben: Dresden, Leipzig, München, Hamburg, Stuttgart, Basel, Karlsruhe, Mannheim, Magdeburg, Breslau, Stockholm, Zürich, Wiesbaden, — sogar Frankfurt am Main.

Die persönliche Ruhe, welche Hans Thoma bisher genossen hatte, wurde gestört, und zwar durch Ehren und Würden. Er wurde zum Präsidenten der Frankfurter Künstlergesellschaft erwählt, er wurde zum Professor ernannt.



Hans Thoma. Hexentanz

Es waren nur äussere Formen und Stellungen für die Ehre und die Würde, mit welchen Hans Thoma sein Leben längst ohne die Hilfe von Titel und Aemtern geschmückt hatte.

Als Präsident der Künstlergesellschaft brachte er auch nicht Alle unter einen Hut, — aber alle in eine Mappe, die unter dem Titel: «Frankfurter Künstler» erschien, und der er selbst das Blatt «Schwarzwaldlandschaft» beifügte.

Die Ernennung zum Professor brachte ihm die Post nach Bernau, wo er sich mit seiner Familie zur Sommerszeit aufhielt. Er sass, als der Briefträger mit dem Dokument kam, gerade an seinem Lieblingsbach und — zeichnete.

Zu lustiger Stunde gab ich ihm in jenem Sommer eine Schindel vom Dach seines Geburtshauses und bat um ein Zeichen als Andenken an Bernau. Er bemalte das wettergeprüfte alte Stückchen Holz lustig roth mit dem Vers:

«Diese Schindel kommt von einem Haus,
Das in Bernau steht, —
Gedeckt mit vielen solchen Schindeln.
Dort kam ich armes Kind zur Welt,
Dort lag ich hilflos in den Windeln.
Es war im Jahr des Heiles neun und dreissig!
Nun bin ich gar Professor! — Wie war ich fleissig!»

Ja, wie war er fleissig! — Immer und überall hat er gearbeitet, auf den weiteren Reisen nach Italien, während eines längeren Aufenthalts in Gardone, zu Hause und in der Sommerfrische, in der Arbeitszeit und in den Pausen. Wenn er sich Abends ausruhen wollte, radirte er, zeichnete er, da entstanden die Federspiele, die reizvollen Exlibris, die Zeichnungen zu Tellern, Leuchtern, Blumentöpfen, da schnitzte und modellirte er. Wie er einmal lachend sagte: «Macht mich nicht bös, ich muss jetzt einen groben Brief schreiben!» so könnte er auch sagen: «Lasst mich arbeiten, denn ich muss mich jetzt ausruhen!» Und wenn man ihn heute auf sein Gewissen fragte, ob er einen bitteren Nachgeschmack von Mühe und Pein habe, die da oder dort jede Arbeit mit sich bringt, so wird er «Nein!» sagen, er wird sagen: «Es ist Mühe und Arbeit gewesen, aber es ist köstlich gewesen. Es ist köstlich!»

Mitten in dieser köstlichen Arbeitsstimmung war er, als ihn, — für ihn selbst, wie für Alle eine volle Ueberraschung, — im Frühling 1899 der Wunsch des Grossherzogs nach Karlsruhe berief.

Das Fürstenpaar hatte immer Thoma's Kunst geschätzt. Ihn hatten sie im vorhergehenden Sommer in St. Blasien länger gesprochen, und das nähere Kennenlernen seiner Persönlichkeit mag den Entschluss befestigt haben, den grossen Künstler in die Hauptstadt seines engeren Vaterlandes zurückzuholen.

Der Wunsch des Fürsten war mit solch persönlich herzlichem Nachdruck an Hans Thoma gelangt, dass sein Gemüth und sein Pflichtgefühl nicht widerstehen konnten — trotz Allem, was ihn an Frankfurt fesselte, das jetzt an ihn glaubte, das ihn feierte, das jetzt seine Bilder wie geprägte Werthe schätzte und sich «fast» wie eine Goethestadt gegen ihn benahm.

Gemüthliches und Materielles fesselte ihn an diese Fast-Goethestadt, ein grosser, treu ergebener Freundeskreis, ein behagliches Stadthaus mit einem heimlichen Garten und mit einem Blick ins weite Feld, ein eben im Bau begriffenes Landhaus im nahen Kronberg im Taunus.

Die Stellung als Galleriedirektor in Karlsruhe lockte ihn nicht, die Freiheit in seinem einzigen deutschen Thoma-Reich aufzugeben, keine Stellung hätte ihn gelockt, die Gefühlspflicht allein gab den bestimmenden Ausschlag. Der Allemanne, der seine Heimath und seine Familie liebt, der seinem Land als weiterer Heimath und dem Grossherzog als Vater dieses Landes anhängt, er gewann in einem nicht leichten Kampfe das Stimm-Oberrecht.

Das Schöne, das Edle an diesem Entschlusse war der freiwillige, der interesselose Gehorsam.

Weder Gehalt noch Stellung begehrte er, er wollte eine Pflicht erfüllen.

Selbst die Materiellen in der Handelsstadt mussten das glauben, denn sie wussten, dass Hans Thoma in der Goethestadt reich geworden war, dass ihm alle Ehren des Ruhms schon verbürgt waren und dass er eine «Stellung» nicht nöthig hatte.

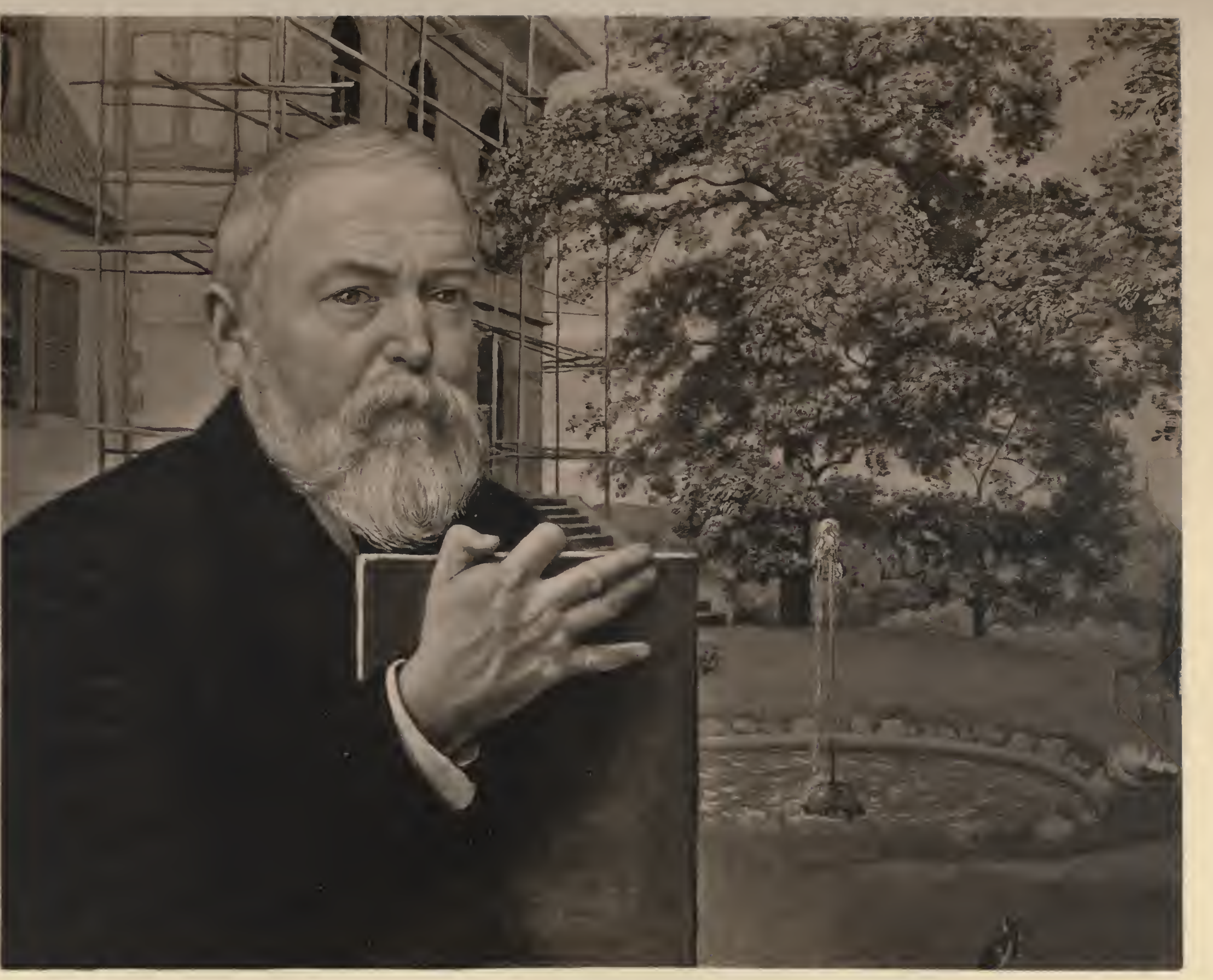
Für seine Wesensart aber hatte er die Annahme des Rufes nöthig. Er konnte nie eine einmal gefühlte und erkannte Pflicht umgehen, er sagte Ja.

Der Sommer, der diesem entscheidenden Schritt folgte, war sehr bewegt; er brachte ihm eine volle Thätigkeit.

In Frankfurt hatte er sich selbst eine grosse Mal-Aufgabe gestellt, zwei Selbstporträte. Er wohnte mit seiner Familie auf dem Lande und fuhr fast täglich in die Stadt in sein stilles Atelier, ganz beschäftigt mit dem Gang seiner Arbeit, die ihn spannend interessirte. Das eine der damals vollendeten Selbstporträte ist in diesem Hefte wiedergegeben.

In demselben Sommer vollendete er ein herrliches grosses Bild der Gralsburg, verbrachte einige Wochen in Bayreuth, wo er ein vorzügliches Porträt von Frau Cosima Wagner malte, wohnte kurze Zeit auf einem Landsitz in der Schweiz, von einem Baseler Patricier aufgefordert, dessen Schloss und Gut mit Bergen, Feldern, Wiesen und Thieren, «eine ganze Welt», zu malen, und es ward eine ganze, schöne, strahlend helle Welt!

In dem Sommer solcher Arbeit feierte Thoma Goethe mit den Frankfurtern, ging an einem heissen Sommertage an der Spitze der Künstler im Huldigungszuge mit und bezeugte seine Dankbarkeit für Goethe, dessen Einfluss auf seine eigene Entwicklung er in einer vom Literarischen Echo veranstalteten Enquête in folgender Darlegung charakterisirt:



H. Thoma pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hans Thoma

Selbstportrait aus dem Jahre 1899





H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frau Cella Thoma



«Goethe's Werke wirkten alle, seit ich sie kenne, stark auf mich. Seine Lyrik umschwebt mich oft, besonders, wenn ich Landschaften male. Das Verhältniss der Seele des Deutschen zu seiner Landschaft ist wohl in Goethe am schönsten und stärksten zum Ausdruck gekommen. — Goethe ist der Inbegriff aller Erhebung, deren die Seele beim Anblick der Natur fähig ist. «Seine Gedichte sind der intimste Ausdruck der Liebe und der Intensität des deutschen Geistes, wenn sein Blick, sein Gemüth erhoben wird in die Sphäre dessen, was die Götter lieben, in das Geheimnissvolle. Mag der Deutsche nun malen oder singen, mag er welche Kunst, welche Form wählen, indem er seinem inneren Leben Ausdruck gibt, ein Hauch von Goethe wird ihn umschweben, denn Goethe ist deutscher Geist. Dieser Unsterbliche hat uns noch sehr viel zu offenbaren, denn er ist unerschöpflich wie alles geistig Lebendige.»

Dieser Mann, der Leben und Dichtung des deutschen Dichter-Genies so empfinden kann, er beging jung an Gefühl und Geist, am 2. Oktober 1899 seinen sechzigsten Geburtstag.



Hans Thoma. Hühnersiesta

Freunde und Verehrer gestalteten ihn zu einem frohen, dankerfüllten Festtag. Eine Reihe von Künstlern und Poeten überreichten eine Mappe mit Skizzen und Gedichten, Lorbeer und Blumen, Briefe und Depeschen bekundeten, wie weit Hans Thoma's Wirkung reicht.

Aus der Summe der Leistungen eines Sommers liest man, dass er in dem erfreulichsten Sinne hinter seinen Jahren zurück ist. Vermöge seiner ererbten und erhaltenen Kraft steht er jetzt erst auf der Mittagshöhe des Lebens. Sein Geschlecht rechnet mit neunzig Jahren, — ein weiter Spielraum, ein weiter Schaffensraum.

Hans Thoma's grosse kleine Mutter war bis zum 94. Lebensjahre im Vollbesitz ihres Temperaments, sah, hörte, fühlte und urtheilte fein, wusste noch lange Gedichte auswendig und sprach vom lieben Gott wie von einem bewährten Freunde, an dessen Güte zu zweifeln sie keinen Grund hatte. Nur an Gottes Gedächtniss zweifelte sie manchmal; in ihren letzten Lebensjahren meinte sie hie und da, «ob er sie nicht vielleicht doch vergessen habe».

Diese Mutter hat ihrem Sohne ihre Kräfte vererbt.

Im Besitze ihrer ruhigen Energie, die sich Zeit lässt, aber nicht vom Wege abgeht, so verfolgt er den seinen!

In dieser ruhigen Energie übersiedelte er im Oktober nach Karlsruhe. Er trug sein Reich mit sich. Er fand dort ein grosses Atelier, in dem er weiterbauen kann. Er muss malen. Das blaue Skizzenbuch, das er auf seinem Selbstporträt in der Hand hält, ist nur für heute geschlossen. Mit der Freude eines Ausruhenden, der nicht müde ist, hält er eine kurze Gartenrast in der Sonne. Er scheint das Erreichte, das Gebaute, den gewonnenen Grund und Boden zu übersehen — und auf neue Arbeit zu sinnen. — Hinter dem starken Baume, der sein Haus vor der Welt versteckt, aber nicht verschliesst, blaut die Ferne, sein weiter Horizont!

Sein weiter Horizont! Der bleibt ihm auch im engeren Vaterland, dem er seine Kraft zur Verfügung stellte, weil er ihm nützen will, wo und wie er kann. Er wird als Galleriedirektor jungen Talenten Rath, Vertrauen, Schätzung, Unterstützung gewähren, er wird der Schwarzwälder Industrie durch seine Zeichnungen neue Ideen, neue Anregung schenken, — er will und wird von den Wohlthaten, die er in Bernau von der Natur empfing, und die er durch ein gütiges Geschick zu einem Reichsschatz vermehrte, den Zehnten und mehr geben, er will und wird geben, was seine Landsleute nehmen und nützen können. —

Seine Malkunst

Die Illustrationen dieses Heftes bieten nur Proben aus dem Reichsschatze Hans Thoma's, aus seinen verschiedensten, vielartigen Stoffgebieten, sie bieten nur Andeutungen von dem Umfassenden seiner Leistungen.

Die Zeichnungen aus seiner Jugendzeit, aus den sechziger Jahren, bezeugen in hervorragender Weise, wie viel ihm angeboren war, wie ihn Auge und Hand befähigten, das Leben spielend wieder zu geben. Er sah die Bäume an, wie er die Menschen ansah, in die Erscheinung ganz, herzlich eindringend, ihr Wesen erfassend. Die Bauernkinder mit ihrem naiven, halbwachen Dreinschauen, die Städtchen mit ihren Mauern und Thürmen, die locken uns dasselbe Wohlgefallen ab, das der junge Künstler an ihnen hatte. Nirgends ist eine Lieblosigkeit zu fühlen, nirgends lässt er sich zu einer Karrikatur verleiten, selbst der Hexentanz ist nicht fratzenhaft, wir glauben an den tanzlustigen Humor seiner Hexen. Warum denn nicht? Die Hexen bleiben ja unter sich, und als Bekanntschaften aus seiner Phantasie kann er sie ganz gut leiden.

Ihm gefiel die Welt ringsum und in sich. So, wie der frische, vor Ueberseligkeit aufjubelnde Knabe auf dem Bilde «Sommertag», so stand er naturselig in seiner Welt.

Die ersten Zeichnungen bringen nur Modelle aus seiner nächsten Umgebung. Erst im Gange seiner Entwicklung ergreift seine Phantasie andere Stoffe und regt ihn zur freien «eigenmächtigen» Gestaltung an.

Die Grösse und die Poesie der Naturanschauung Thoma's kommt auf allen seinen Landschaften zur Geltung. Er hat die Natur belauscht bei Wetter und bei Wind, im Sonnenschein und im Mondschein, im Gewitter und im Regen und im Regenbogenglanz. Zu Wasser und zu Lande hat er ihr in die Seele gesehen.

Was seine Landschaften so reizvoll macht, was ihnen die Anziehungskraft, die Intimität gibt, das ist dieses seelische Etwas, was mit diesem Licht, diesem Farbenton zu uns spricht, — dieses

Heimische, Sanfte in der einfachen Wahrheit. Nichts Fremdes ist da, kein hergeholter Effekt, kein Statist steht auf dem Plane, Alles schliesst sich eng zusammen in einer von Natur vorhandenen Zusammengehörigkeit.

So heimisch wirkt Alles in seiner Schilderung, dieses Bernau, dieses Säkkingen, dieses Mammolsheim, dieses Oberursel, der schattige Platz unter den Kastanien, sogar das Paradies hat dieses behaglich Irdische, — man möchte eintreten auf die Gefahr hin, es auch zu verlieren und mit dem Vorsatz, die Gefahr zu vermeiden.



So kann man die Erde nur malen, wenn man sie liebt, mit der Liebe tieferVerwandtschaft, innerer Zugehörigkeit, — und dieses Liebesverhältniss Hans Thoma's zur Mutter Erde macht seine Landschaften so lebendig, so schön.

Die Gestalten Hans Thoma's aus der Mythologie, der Legende, der Religion und der Wirklichkeit, auch sie haben nichts Theatralisches, nichts Aufgeputztes, nichts Effektsuchendes; sie stehen mit einer Bestimmtheit vor uns, welche den Glauben an sie zu fordern scheint. Sie «sind»!

Wotan, Brünhilde, Siegfried mit ihrer heidnischen Naivität, mit dem unbewussten Idealismus, der etwas Visionäres, etwas «Jenseitiges» hat, das sind in die Erscheinung getretene Vorstellungen. Sie sind nicht theatralisch dargestellt, durch Maskerade, Beleuchtungseffekte, Rampen-Mimik zu künstlichem Leben hingestellt; durch die Gebundenheit der Kraft hat jede dargestellte Person ihr Gewicht, strahlt sie ein inneres Leben aus, dieses Perpetuum mobile echter Kunst.

Die Männer, welche das Meerwunder tragen, die glücklichen Vorweltler im Buchenwald, der Wächter am Liebesgarten, seine Götter und Helden, seine Hirten und Nymphen, seine Centauren

und Putten, sie machen sich Alle geltend, durch die Selbstkraft ihrer Erscheinung, — sie interessiren, selbst wenn sie nicht gefallen. Die dekorative oder die elegante Schönheit hat Thoma nie erstrebt, auch nicht die auf Vollkommenheit stilisirte Schönheit. Die schönheitsgekrönten Ausnahmsmenschen haben ihn nicht angezogen, sie haben ihm das Herz nicht gerührt, er sieht seine Schönheit in dem Menschlichen der Persönlichkeit; was die für ihn trägt an Werth und Wärme, das gefällt ihm, das sieht er durchleuchten, das stellt er dar.

Seine Maria auf dem Blatte «Die Ruhe auf der Flucht», sie ist nicht madonnenschön, aber sie ist die einfache, gottbegnadete Mutter aus dem Volke, die von Glaubenswonne gestärkt ist, von der Glaubenswonne, von der jede Mutter ihren Theil erhält, so lange die schlummernde Kinderseele alle Hoffnungen erlaubt, weil noch keine sie täuschen kann.

Der Christus, der mit Nicodemus spricht, der ihm, dem Fragenden, das grosse, feurige Wort in die Seele legt: «Ihr müsset von neuem geboren werden!», wie spricht aus ihm das Ueberzeugte, das Ueberzeugende.

Mit derselben frommen Unmittelbarkeit schilderte Thoma die Wirklichkeit. Dabei malte er längst, ehe eine Partei das viel missbrauchte Wort Realismus auf ihre Fahne schrieb, realistische Bilder in reinster Ausgabe, Plein-air-Bilder, so hell, wie sie das Parteirecept nur verlangen kann. Er malte Dachkammern und Proletarierstuben, aber keine Schauer erregende Armuth; er liess rothe Geranien vor den Fenstern blühen und die goldene, gute Sonne in die Räume scheinen. Er malte auf der Gasse raufende Schulbuben im grauen Licht, einen Dorfjungen, der seine Aufgaben unter freiem Himmel, im grünen Grase sitzend, schreibt, im Sonnenlicht singende Kinder, sonnendurchleuchtete Baumwipfel, Kahnfahrer auf mondscheinflimmernden Wellen, die Nacht im Sternenlicht, den Feind, der im Dunkel der Nacht das Böse sät, Alles so realistisch wahr und deutlich, wie die Marktscene.

So wahr, wie diese Menschen gesehen und wiedergegeben sind, so wahr ist alles Beiwerk.

Ob Hans Thoma Gemüse malt, Geflügel, Katzen, Hunde, Hasen, Rehe, Pferde, Kühe, keinen Gegenstand behandelt er kalt, jeder hat für ihn ein inneres Leben, das aus seiner Erscheinung spricht. Jeder Blume sieht er ins lebendige farbenschöne Gesicht; er gräbt seine Blumen-Modelle mit Vorliebe mit den Wurzeln aus, weil sie dann noch lebendiger in der Haltung bleiben.

Der orthodoxeste Pantheist, der in jeder Erscheinung eine Seele sieht, er kann nicht zärter, nicht intimer, ich möchte fast sagen, ehrfürchtiger mit der Erscheinung umgehen, als Hans Thoma.

Und diese Behandlung alles Geschaffenen ward ihm in seinem Schaffen belohnt.

Denn nur dadurch, dass er dem Natürlichen so nah, so vertraut, so verbunden blieb, hat er diese eindringende Anschauung, diese bestimmten Eindrücke, diesen Ueberreichthum an Stoff.

Ich schenkte ihm einmal eine bemalte Bauerntruhe, sie war reparaturbedürftig, und ich bat ihn, sie so wieder herzustellen, dass sie «Hans Thoma» wohlgefiele. Er aber antwortete:

«Von der Truhe kann ich sagen, dass sie ganz nach meinem Herzen ist. Sie muthet mich so innig an und trifft so ganz meinen Geschmack, — sie ist mir einfach lieb, — sie ist wirklich schön und darf sich getrost neben alle Renaissance und andere vornehme rein stilisirte Schränke und dergleichen stellen.»



H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Felsenthal





Hans Thoma. Junges Mädchen

«Obgleich man mich jetzt einen Malermeister nennt, oder vielleicht gerade desshalb werde ich es nicht wagen, an ihrer Malerei etwas verbessern zu wollen. Meine Arbeit an dieser soll die eines gewissen Restaurateurs sein, — sie soll wieder neu und glänzend werden, aber so, dass, wenn der Bauernmaler wieder auferstände, er meinen würde, er hätte sie erst gestern aus den Händen gegeben.»

Mit dieser ehrfürchtigen Innigkeit, mit welcher Hans Thoma jede Erscheinung erfasst, betrachtet er natürlich in erster Reihe den Menschen. Er kann diese Innigkeit kaum steigern, sie ist das Klima seines Wesens, — sie hat gar nichts Sentimentales an sich, sie sucht keine effektvollen Ausdrucksmittel, sie sucht nur die Wahrheit, weil nur diese da ist, lebendig ist, spricht. So ist dieser Künstler auch vor keinem Porträt von der Anschauung eines Anderen zu beeinflussen. Wie er den Menschen sieht, nur so kann er ihn malen. Er sagt selbst, der Porträtmaler sei gleichsam ein Spiegel. Der Spiegel Hans Thoma's ist ruhig, klar, vom Tageslicht erhellt. Er schmeichelt nicht, er korrigirt nicht, er lügt nicht. Er will kein gedämpftes Licht und keinen Reflektor, er will wahr sein!

Als Hans Thoma im Sommer 1899 Cosima Wagner malte, deren Persönlichkeit er so genau kennt und so hoch schätzt, erlaubte er sich, der Grösse der Aufgabe bewusst, nicht die kleinste Abbiegung von der Wahrheit, sondern er meinte:

«Dieser Kopf, den ich nun male — hier hilft eben auch nichts Anderes als die vollständige Naivität, die nichts Anderes malen will als was sie sieht — man muss alles Vorurtheil fallen lassen, dann kommt vielleicht etwas hinein von der Grösse des Originals. Freilich, wenn ich immer wieder von meinem Malwerk aufsehe zur Natur, so könnte ich muthlos werden, — wenn ich nicht aus Erfahrung schon wüsste, dass bei ehrlicher Arbeit doch immer etwas ins Bild hinein kommt, das Bestand hat.»

Dieses Porträt fiel vorzüglich aus, zur Freude ihrer Familie und Anhänger, zur Freude aller Künstler und Kunstverständigen, die es sehen durften.

Die Porträte seines Freundes Otto Scholderer, seiner Schülerin Marie Laroche aus Basel, die einen Theil der anmuthigen Rahmen für die Schwarzweissdrucke unter seiner Leitung entwarf und ausführte, so mancher jungen Mädchen und Frauen, sie geben die Persönlichkeiten in der einfachsten Weise wieder, ohne den Schmuck einer momentanen Anregung, einer hervortretenden Stimmung, welche den Ausdruck erhöht. Er lässt nur das zur Bildsprache kommen, was in die Form als schon stehende, physiognomische Sprache eingedrungen ist.

Je ferner seine Modelle dem Salon und dem Wesen des Salons stehen, desto wirkungsvoller, desto stärker, desto ähnlicher werden ihre Porträte. Das Pikante, das Erregte, das Unruhige, das Sensible, all' das Komplizirte, was man modern zu nennen beliebt, das wird von der Thoma'schen Kunst nicht notirt.

Das geschlossene, intelligente, in die Züge eingewachsene Leben seiner Mutter, das hat er ganz gesehen und festgehalten und ihrer Liebe in ihrem Bilde ein bleibendes Denkmal gesetzt. Sie hat so ruhig vor ihrem Hans gesessen und so tief in seine Seele gesehen, wie er in die ihre. —

Das Porträt seiner Frau, einer nicht genug bekannten ausgezeichneten Blumenmalerin, wie sein Selbstporträt, sie zeigen beider Persönlichkeiten in der geschlossenen Haltung, in der Diskretion des Wesens, wie sie der Gesellschaft entgegen treten. Um keiner Steigerung der Aehnlichkeit willen möchte er auch hier, wo er Alles weiss, mehr verrathen, als aus den Zügen in stiller, nachdenklicher Stunde herausleuchtet, die Form durchdringend und belebend.

So still Hans Thoma's Empfindungsweise ist, die nur bei ganz besonderen Gelegenheiten Worte braucht, so still, so aller Scheinseligkeit abgewandt ist seine Menschenschilderung. Durch Form und Farbe will er schlicht die Wahrheit sagen. Für Form und Farbe hat er durch die Gunst seiner ursprünglichen Begabung und durch die Gunst seiner heimathlichen Verhältnisse eine grosse Auffassungsgabe, ein grosses Gedächtniss.

Als Kind, Knabe, Jüngling lebte er ohne jede Ablenkung in dieser Heimath Bernau. Die Persönlichkeiten seiner Umgebung wurden ihm bis in die kleinsten Einzelheiten vertraut. Er schaute sie liebend an, er schaute sie zeichnend an, sie waren mild mit seiner Freude und seinem Zorn, nichts Fremdes drängte sich dazwischen, kein städtisches Eindrucksgewimmel auf den Strassen, in Gallerien, Theatern, auf Spaziergängen.

Dieselbe Intimität verband ihn mit der Natur. Er erhaschte ihre Schönheiten nicht auf Ausflügen, besuchsweise, er lebte mit ihr, wie er mit seiner Mutter lebte, in selbstverständlicher Nähe, in stündlichem Verkehr, in stetem Anschauen.

Wie er sie anschaute, das aber offenbaren seine Bilder, diese Bilder, welche bald als zu grün, bald als zu blau, bald als Wahngebilde, bald als Farbentollheiten verschrieen wurden. Cornelius Gurlitt erzählt gern, welche Suada von Entrüstung Pecht seinerzeit über die Kunst Thoma's entfaltete, — wie kritisch die Dresdener Jury seine «Flucht nach Egypten» beurtheilte, wie lebhaft das Widerstreben mehrerer Mitglieder gegen die Zulassung dieses Werkes zur Ausstellung war. Diese fanden, es sei ja wie ein «lebendes Bild».

Ja, es lebte, es lebt noch und es wird weiter leben, wenn die Leistungen jener Jury-Mitglieder wohl längst von den Wänden verschwunden sind.

Jetzt steht die Dresdener Gallerie an der Spitze der Gallerien, welche Thoma's ankaufen. Sie ist im Besitze seines Selbstporträts aus dem Jahre 1879, eines Bildes, an welchem sich die Farbenschönheit der Thoma'schen Kunst Ungläubigen beweisen lässt. Eine sommerschöne Landschaft, fruchtbeladene Bäume, der Rahmen mit Blumengewinden bedeckt, von einer belebten, strahlenden Natur ist der vom Buch aufschauende Künstler umgeben.

Die vielbekrittelte Stärke seiner Farben und seiner Konturen, heute wird sie als Wahrheit gesehen.

Wer die Natur kennt, wie sie Hans Thoma kennt, muss ihm beistimmen. So blau sehen wir den süddeutschen Himmel oft, so saftig grün sind die Schwarzwaldwälder, so schärft das Licht auf der Bergeshöhe die Linien, so durchsichtig ist die Luft, so nah rückt dem Blicke das ferne Land, so ballige schneeige Wolken ziehen über Berg und Thal.

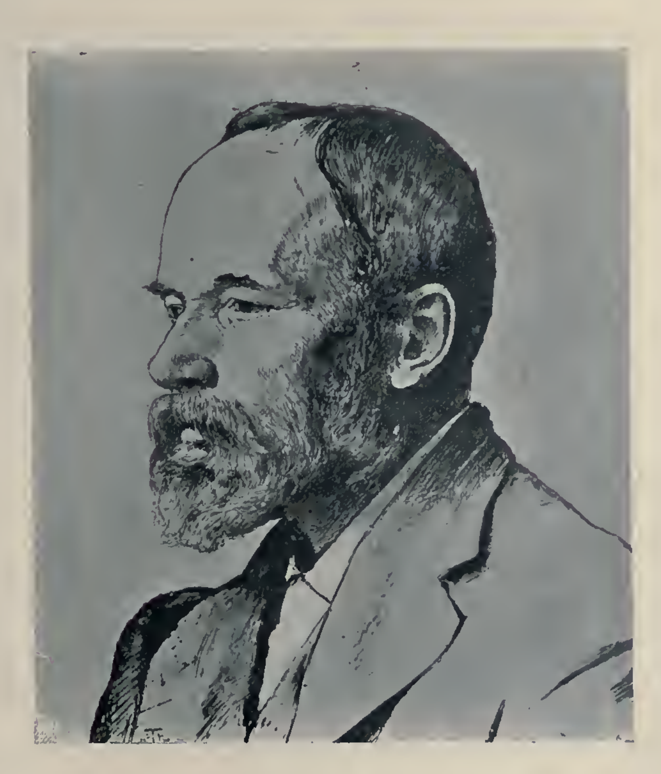
Zu lange hatte das grössere Publikum nur die üblichen komponirten Landschaften gesehen, die wie zum Salonmöbel abgestimmt waren, als bessere Bilderbogen für die Garnitur der Wände.



Hans Thoma. Marie Laroche

Die grosse Kunst war im Haus verhältnissmässig selten vertreten, deren Werke hängen in den Gallerien und dem Publikum nicht nah genug, um geschmackserziehlich zu wirken. Die Salonbilder mit den Almhütten, mit den Schweizer Bergen, mit den als Naturburschen maskirten Modellen, sie waren von der echten Naturanschauung und künstlerischen Darstellung Hans Thoma's so weit entfernt, wie eine Meissener Figur minderer Qualität von einer Donatello'schen Gestalt.

Hans Thoma führte dieses Publikum wieder zur Natur zurück; er zeigte ihm die Schönheit seines Vaterlands, die heimische, tröstliche, freudige Schönheit.



Hans Thoma. Otto Scholderer

Er hatte diesen Zweck wahrlich nicht im Auge, denn er ist Nichts weniger als lehrhaft, — er wollte malen, nur malen, seine Träume und seine Wirklichkeit, mit sich selbst einig werden, einig bleiben, da er nicht aus sich hinaus konnte.

Die hundert Spielarten seiner Technik mit Worten zu schildern, wäre so zwecklos wie farblos. Sein technisches Wie hat sich durch den Erfolg seine Lebensberechtigung erworben — und wird sich diese erhalten. Die unzähligen und unerschöpflichen Schönheitsarten der Naturerscheinungen, wie hielt sie Thoma in seinen Bildern fest: Das Weisse, Weiche, Flockige der Sommerwolken, das Schwere, Graue der Regenwolken, die Regenstreifen in der Luft, das Bleierne, mit Schwefelgelb untermischte der Gewitterwolken, Wolken wie Goldschleier, wie auf dem Bilde der Gralsburg; wie

schildert er den grünlich weissen Kamm der Wellen, die Skala des Regenbogens, das Flimmern des Mondscheins, das leuchtende Gold der Sonne, das Gold des reifen Kornes, die Frische der Wiesen, das glühende Roth des Mohns, das Goldgelb der Butterblume, das zarte Gelbgrün des ersten Frühlingsblattes, das satte Grün des Sommerlaubes, wie die Ferne, diese weite, stundenweite Ferne, die Fläche des Meeres! — Dies Alles und mehr nach der technischen Seite hin zu ergründen, wird wohl noch in manchen Generationen manchen Maler beschäftigen.

Wer es aber geniessen will, der schaue!

Dass er es uns in solcher Vielseitigkeit und in solcher Vollendung gibt, das ist die festliche Thatsache!

Zum 60. Geburtstag erschien im Verlag von Heinrich Keller, herausgegeben von Henry Thode, eine Mappe mit Reproduktionen von hundert und fünfzig Thoma'schen Gemälden, die sich alle in Frankfurter Privatbesitz befinden. Die Originale waren in drei aufeinander folgenden Abtheilungen im Schneider'schen Kunstsalon ausgestellt und für die Mehrzahl der Frankfurter war diese Ausstellung eine Ueberraschung, die ihnen Hans Thoma zu seinem Geburtstag bereitet hatte, und die ein künstlerisches Ereigniss in der Goethestadt wurde.

Viele hatten einzelne Thoma's gesehen, und je nach den zufälligen Bekanntschaften mit Proben seiner Kunst sprach man vom Nixenmaler, vom Puttenmaler, vom Schwarzwald-Landschaftler, ja vom Wagner-Maler. Und da sahen sie nun den ganzen Thoma mit seiner Wald und Meer, Berg und Thal und Alles, was da lebt, und Vieles, was da nicht lebt, umspannenden Phantasie. Sie sahen, dass er diesen Reichthum in zarten und starken Bildern ausgab, in Oelgemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Radirungen.

Allein die Uebersicht des Katalogs dieser Ausstellung gewährt einen Einblick in das überreiche Stoffgebiet Hans Thoma's. Da sind die Heimathshütte in Bernau, das Hühner fütternde Mädchen, die Hühnersiesta, die Kinder mit den Rehen, die raufenden Buben, der Dorfgeiger, der Schwarzwaldgarten, die Heuernte, das Ackerfeld, der blaue Tag; die ganze Heimath spricht zu uns.

Da sind der Strand von Brighton, die englische Küste, der Strand von Sorrent, dann Siena, Lucia, Tivoli, die Via Appia, der Vesuv, Gardone, Bilder von seinen Reisen.

Aus dem Land der Sage, der Mythologie: der Walkürenritt, Wotan, Brünhilde, Alberich, die Rheintöchter, die Gralsburg, die Faunfamilie, Venus und Proteus.

Aus der Bibel: Das Paradies, Christus und der Versucher, Christus und Nikodemus.

Wenn von seiner Darstellung des Religiösen die Rede ist, darf das grosse Christusbild nicht unerwähnt bleiben, das er im Auftrag eines ungenannten Bestellers mit Hingabe an diese Aufgabe malte, — und das dann das Eigenthum des Mannes war, der das Fin-de-siècle-Unternehmen in Scene setzte, neun Bilder des Heilands auf diese geheimnissvolle Weise zu bestellen und — sie zu einer Ausstellung mit geschäftlichem Zweck zu vereinigen.

Er liess sich von jedem der neun Herren, — und jeder glaubte den geheimnissvollen Auftrag allein zu haben, — einen Brief über dessen Auffassung seines Bildes schreiben und nahm die neun Briefe in den Katalog auf, der den Namen «Christus» trägt.

H. Thoma pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Christus und Nikodemus

Aus dem Thoma-Werk. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M.





H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Flussufer



Der Brief Hans Thoma's ist so interessant wie charakteristisch:

«Es war mir ein leitender Gedanke, dass, wie die religiöse Musik ihre Mittel in allem Reichthum verwendet, um dem inneren gemeinsamen religiösen Gefühl starken Ausdruck zu geben, diesem ähnlich auch die Malerei mit ihren Mitteln einem religiösen Gegenstande entsprechend zu verfahren habe.»



Hans Thoma. Siegfried

«Die Malerei verfügt ja über mächtige Mittel zur Wirkung auf das Menschenherz — ist doch ihr eigenstes Element eine feierliche Stille, die in der Farbenharmonie liegt und die sich gar wohl eignet, einem religiösen Gefühl als Ausdruck zu dienen. Das Bild ist eine ruhige sanfte Harmonie in Blau, die ich durch den von mir gemalten und vom Bilde nicht zu trennenden Rahmen noch stärker betonte, indem ich den Rahmen im lebhaftesten Roth hielt, auf welchem die Symbole der vier Evangelien, auf den Seiten Aehren und Weinstock, unten der sich zur Krone windende Dornzweig sich abheben; der obere Theil des Rahmens ist wieder allerintensivstes dunkles Blau, auf welchem ein Kreuz mit Goldstrahlen steht.»

«Wie weit es mir gelungen ist, mit diesem Christusbilde nach solchen Zielen hinzuweisen, muss ich natürlich dem Urtheil antheilnehmender Mitmenschen überlassen — für mich aber bedeutet dieses Bild etwas wie den Sammelpunkt für mein ganzes Schaffen.»

Vor einiger Zeit veröffentlichte die Neue Deutsche Rundschau (Herausgeber Dr. Oskar Bie) die Ergebnisse einer Enquête «Aus dem Jenseits des Künstlers», worin der Versuch gemacht wird, das Dunkel, das über dem künstlerischen Schaffen schwebt, zu lichten. Hans Thoma beantwortete im Wesentlichen den ihm zugeschickten Fragebogen durch Folgendes:

«Aeussere Umstände für meine Lust und Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen braucht es keine anderen als die, unter denen der Mensch überhaupt arbeiten kann — also Gesundheit — ausgeruht sein — und weil ich Maler bin, genügendes Licht. Schaffensunlust hängt bei mir fast immer von Uebermüdung ab, — natürlich auch manchmal von irgend einer durch äussere Umstände hervorgerufenen Gemüthsverstimmung, — aber sogar diese weicht meistens, sobald ich trotzdem zur Arbeit schreite.»



«Wie ich zu den Ideen für meine Bilder komme, kann ich nicht sagen — sie scheinen mir in der Luft zu hängen und auf der Strasse zu liegen — und ich brauche sie mir nur zu nehmen — ich habe über diese Frage noch nie nachgedacht.»

«Dass viel von Einflüssen unbewusster Natur sich geltend macht, scheint mir der Fall zu sein — aber desshalb wohl nennt man dies Schaffen ein künstlerisches — bei dem immer zum Unterschied vom Handwerklichen etwas vom Geheimnissvollen übrig bleibt, umsomehr oft, je klarer das Denken über das technische Hervorbringen und je bewusster die Handhabung der Technik ist.»

«Ich träume viel von Bildern und sehe oft herrliche Dinge im Traume, ich bewege mich dann unter ganz eigenartigen Raumverhältnissen, — fast möchte ich sagen, ich sehe ringsum; — ich habe es auch schon versucht, ein Bild nach der Erinnerung an einen solchen Traum zu malen; — aber das Bild braucht immer ein optisches Gesetz, welches im Traum aufgehoben ist, — so wird es etwas ganz Anderes, als der Traum war. Ob ich solche Träume habe, weil ich Bilder male, oder ob ich Bilder male, weil ich solche Träume habe, weiss ich nicht. — Auch wenn ich Musik höre, sehe ich meistens schöne Bilder oder mache Pläne für solche.»

«Ich kann mich kaum erinnern, dass ich etwas mit Schaffensunlust hervorgebracht hätte — nur bei Porträten ist mir schon öfters die Schaffenslust durch das Hineinreden von Vettern und Basen verdorben worden. — Sonst arbeitete ich nur bei vorhandener Schaffenslust; das war aber bei mir bisher glücklicherweise Normalzustand.»

«Manchmal interessirt mich nur ein äusserlicher Vorgang der Technik, — ein neues Material so lebhaft, dass ich an nichts Anderes denke als die Bedingungen desselben zu erfüllen; da aber doch daraus meistens ein Bild sich gestaltet, so muss wohl noch eine unbewusste innerlich drängende Thätigkeit eingreifen.»

«Aeussere Zwecke haben Einfluss schon desshalb, weil ich vor allen Dingen den lebhaften Wunsch habe, mein Bild als Objekt vor mir zu sehen».

«Ich habe als fünfjähriges Kind mit der Scheere aus Papier Figuren ausgeschnitten und mich sehr gefreut, wenn dabei eine Gestaltung herauskam — ich habe auch auf die Schiefertafel gezeichnet und meine Mutter musste mir sagen, was es sei — wenn auch ohne Resultat nach aussen hin, war ich doch immer in einer Art schaffender Thätigkeit, obgleich ich erst mit zwanzig Jahren in eine Kunstschule kam. Von einem erstmaligen Erwachen und von den Umständen, unter denen dies stattgefunden hat, weiss ich Nichts zu sagen.»



«Das, was ich hier mittheile, wird wohl ohne viel Interesse für die grosse Absicht, welche dem Vorhaben zu Grunde liegt, sein —

aber mehr sagen als man weiss, ist nicht aufrichtig, und vielleicht habe ich hier schon mehr gesagt — denn wie wenig weiss ich vom innersten Grunde, wie und warum ich schaffe!»

Das Merkwürdige bei der Betrachtung der Thoma'schen Werke ist, dass man bei tieferem Eingehen vor fast jedem Bilde durch dessen Kraft in seinen Kreis gebannt wird und ihm mit einem von ihm erregten Gefühl näher, liebend näher kommt.

Auf den Einen mag Hans Thoma als Landschaftsmaler die stärkste Anziehungskraft ausüben, auf den Anderen als der Maler guter, göttlicher und und irdischer Mütter, die ihr Kind am Herzen tragen, auf den Dritten als Märchen- und Träume-Maler, die Gebiete sind kaum zu trennen, auf fast allen Bildern Thoma's ist Landschaft, ist Natur.



Hans Thoma. Das Paradies

Er stellt verhältnissmässig wenig im geschlossenen Raume dar; er trennt die Menschen nicht gern von der Natur. Er liebt die Sonne und die Wärme, die sie in's Freie führen. So hat er auch nur ganz vereinzelte Winterlandschaften gemalt, — darunter wohl die erste heimlich gemalte in Karlsruhe, als er sich nach der Stube zu Hause sehnte. Das erstaunlich Umfassende seines Stoffgebiets beweist auch, wie sich mit seinem Vorstellungskreis seine Bildung Jahr für Jahr organisch erweiterte ohne die Vorarbeit der modernen Schule, welche mehr Ursprünglichkeit zerstört, als zugegeben wird, welche oft den zarten Keim der Persönlichkeit durch das Zuviel an fremdem Stoff erdrückt und dabei dem fremden Stoff durch das schulhafte Zubereiten, Zerlegen und Einpauken den Reiz vorwegnimmt.

Hans Thoma las seine Bücher aus freier Wahl und unverschulten Geistes; er empfing sie als neue fruchtbare Geschenke. Ein glücklicher Autodidakt, griff er nur nach dem, was ihn anzog, und dabei blieb er, wie er bei seiner Kunst blieb, beharrend, ergründend, das Verstandene zum Eigen enumschaffend. Wie Vielen werden Homer und Goethe, die dem pedantischen Lehrer als Fundgrube für Aufsatzthemata dienen, in der Klasse verleidet, so dass sie nichts mehr von ihnen wissen wollen, wenn sie die Schule verlassen. Wie hat er Homer und Goethe genossen und verstanden!

Wie denkend und einsichtig er, der so gern als Naturbursche mit fragmentarischer Bildung geschildert wird, auch der guten Tradition gegenüber steht und wie klug er sie taxirt, ergibt sich

klar aus einem Briefe, den der Maler und Schriftsteller Berlepsch in seinem interessanten Buche «Gottfried Keller als Maler» veröffentlicht. Er ist ein so deutliches Dokument der Thoma'schen Denkart, dass er hier citirt sei:

«Keller steckte bei Manchem offenbar in einer gewissen herkömmlichen Handwerksmässigkeit und war eine viel zu komplizirte Natur, um sich leicht davon frei zu machen. Das, was er äusserlich sah in seiner Zeit, konnte ihn nicht befriedigen, und ich glaube, dass er so das Interesse an der Malerei verlor. Dass er aber aus dieser Verlorenheit heraus ein Bild machte, wie das runde „Bild vom Zürichberge", das ein wahres Ideal von Landschaft ist, zeigt, wess' Geistes Kind er war, und dass er seine Persönlichkeit nicht verloren hätte, wäre er bei der Malerei geblieben. Er hat es eben nach dieser Seite hin nicht zum Sprengen der Decke gebracht, die für Jeden vorhanden ist, der nach verschiedenen Seiten Veranlagungen hat.»

«Was die verbohrte Handwerksmässigkeit aber betrifft, die Keller's Jugendzeit umlagerte, so ist sie gewiss nicht ärger gewesen, als die jetzige Modethorheit, die alles Dagewesene überwunden zu haben meint. Sie ist gewiss nicht unerfreulicher als Hunderte von modernen Bildern, welche die jetzigen Ausstellungen beherrschen und durch ihr unbescheidenes Wesen um nichts erfreulicher wirken. Man lacht wohl über den ehrlich spiessbürgerlichen „Baumschlag" und sieht gar oft nicht, mit welch einfältigen Mätzchen die moderne Handwerksmässigkeit arbeitet.»



«Wenn man behauptet, landschaftliche Kompositionen stünden mit dem Wesen der Landschaftsmalerei im Widerspruch, wenn man behauptet, der Einfluss der Antike auf die Malerei sei „stets" ein grosses Unglück gewesen, dann wird man freilich auch nicht zum inneren Kern der Keller'schen Arbeiten gelangen. — — — Der Einfluss der Antike auf die Malerei „stets" ein grosses Unglück!!! Das ist ein kapitaler Ausspruch! Wie wenn jemals das Hohe und Vortrefflichste der Kunst derselben Schaden bringen könnte, wenn man's nur recht versteht. Gewiss dürfen wir dann auch den Homer nicht mehr lesen, den borghesischen Fechter nimmer anschauen, auch die griechischen Löwen vor dem Arsenal zu Venedig nimmer, auch das nicht und jenes nicht — denn die Antike droht uns mit Unglück! Ach, was ist doch unsere Kunst für ein zartes Pflänzlein geworden.» — — —

«Das Keller'sche Rundbild ist eine Mischung von Vedute und Komposition, aber wie anregend ist es und welche Perspektive eröffnet es einer vernünftigen Landschaftsmalerei. Veduten werden gewöhnlich halt nur dann öde, wenn ein öder Maler sie öde malt. Das hindert aber nicht, dass eine landschaftliche Komposition sich dennoch mit dem Wesen der Landschaftsmalerei decken kann. Ist's denn nothwendig, dass Alles über einen Leisten geschlagen, über einen Kamm gekämmt werde? Wäre Keller bei der Malerei geblieben, so hätte er sich wahrscheinlich durch Nichts einengen lassen. Das thut überhaupt kein Künstler. Die Maler, die es thun, geben damit nur einen Beweis ihrer Schwäche.»

Auch diese Aussprache Thoma's dient der Vertiefung des Einblicks in sein Verhältniss zur alten, zur neuen und zu seiner Kunst und bilde den Abschluss dieses schwierigen Versuchs, Thoma's Malkunst, ihr Woher, ihr Wie, ihr Was, ihr Wieviel mit Worten zu charakterisiren.

Seine Persönlichkeit

Nun möchte ich von dem Menschen Hans Thoma sprechen, von dem inneren Menschen, der von seiner Kunst nicht zu trennen ist.

Als die Grundlage seiner Eigenschaften, als den guten fruchtbaren Boden seiner Natur möchte ich seine Einfachheit nennen und die mit ihr unzertrennlich zusammengehörige Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit.

Es gibt eine reizende kleine Geschichte, die Turgeniew mit Vorliebe erzählte:

Die Tugenden alle, — wer hat sie je gezählt, diese ungleichen Schwestern, — waren zu einem Hofballe geladen. Alle kannten sich, Alle begrüssten sich, — nur zwei standen sich fremd gegenüber. Die Eine, die weltkundigere, frug, wer die ihr Unbekannte denn sei. — «Die kennst Du nicht», sagten die Anderen. «Das ist ja die Dankbarkeit!» Die Wohlthätigkeit konnte sich vor Erstaunen kaum beruhigen. Sie war der Dankbarkeit noch nie begegnet.

Die zwei Tugenden, die so selten zusammentreffen und als zusammengehörig auftreten sollen, an diesen Gegensatz dachte ich, als ich von der Einfachheit, der Natürlichkeit, der Wahrhaftigkeit, diesen drei unzertrennlichen Schwestern, sprach. Wenn sie auf einen Hofball geladen würden, träfen sie sehr wenig Bekannte, aber — sie verläugnen sich nie und nirgends. Sie gehen immer Hand in Hand und grämen sich nicht, wenn man sie nicht einlädt, denn, was man Gesellschaft nennt,



Hans Thoma. Das Meerwunder

missfällt ihnen, — und sie bilden eine so gute Gesellschaft untereinander. — Der Mensch, dessen Natur unter ihrer Herrschaft steht, wird durch sie in seinem Selbst erhalten. Aus jedem Irrthum retten sie ihn zu sich selbst zurück, über jede Eitelkeit lachen sie ihn aus und zwingen ihn zu der Einkehr bei sich selbst. Sie erlauben nicht, dass er dem Effekt der Mode, dem Vortheil Opfer bringt, sie zwingen ihn, mit den eigenen Mitteln ehrlich auszukommen.

Diese drei unzertrennlichen Schwestern waren es, die Hans Thoma vor jeder Versuchung der Nachahmung, der Selbstverläugnung schützten, sie gaben ihm auf dem Wege wahrheitsgetreuer Arbeit die Gnade Derer, die warten müssen: ein fröhliches, unbeugsames und doch bescheidenes Selbstvertrauen. Sie versperrten der Lebenslüge, diesem Feind der gesunden Persönlichkeits-Entwicklung, den Eingang.

Wer einfach, natürlich und wahrhaftig ist, muss ein unverfälschtes inneres Leben führen. Mit dieser Unverfälschtheit tritt er der ganzen Umgebung gegenüber, gibt und empfängt Sympathie und wird im Frieden stark.

Mit diesen Eigenschaften liebte Hans Thoma die Natur; er trat ihr einfach, natürlich und wahrhaftig entgegen, und so wollte, so musste er sie in seiner Kunst wiederspiegeln. Dieses Wollen war ein Müssen, und dieses Müssen zwang ihn, geduldig und beharrlich nach einer Technik zu streben, d. h. nach all den verschiedenen Techniken zu streben, durch welche er in den Besitz der nothwendigen entsprechenden Ausdrucksmittel gelangte.

Keine Akademie, kein Professor konnte ihm helfen, er wollte keine fremde Sprache lernen, er musste seine eigene finden.

Er that das ohne Pathos, ohne Sentenzen, ohne Selbstvertheidigung, ohne Selbstverherrlichung, einfach, natürlich, wahrhaftig, — in sich ruhend.

Seine Arbeit war und ist seine Welt. Aber diese Welt war und ist nicht von Mauern umgeben, sie stand und steht frei, auf einem Hochplateau, wie sein Bernau. Keine kritischen und keine gefälligen Nachbarn stören seine Ruhe, keine Nachbarhäuser versperren den Blick. Das Gewühl und Gewimmel der Strassen, in denen man sich stösst und drängt, sieht er mit Vorliebe aus der Vogelperspektive, er sucht das chaotische Gedränge nie.

Im eigenen Hause, im engeren Freundeskreise findet er von jeher sein Behagen. Mutter, Frau, Schwester und Tochter, ihnen und intimen Freunden gibt er gern seine freien Stunden, ohne sich von dem Salonverkehr abzuschliessen, dem er auch Reize abzugewinnen versteht.

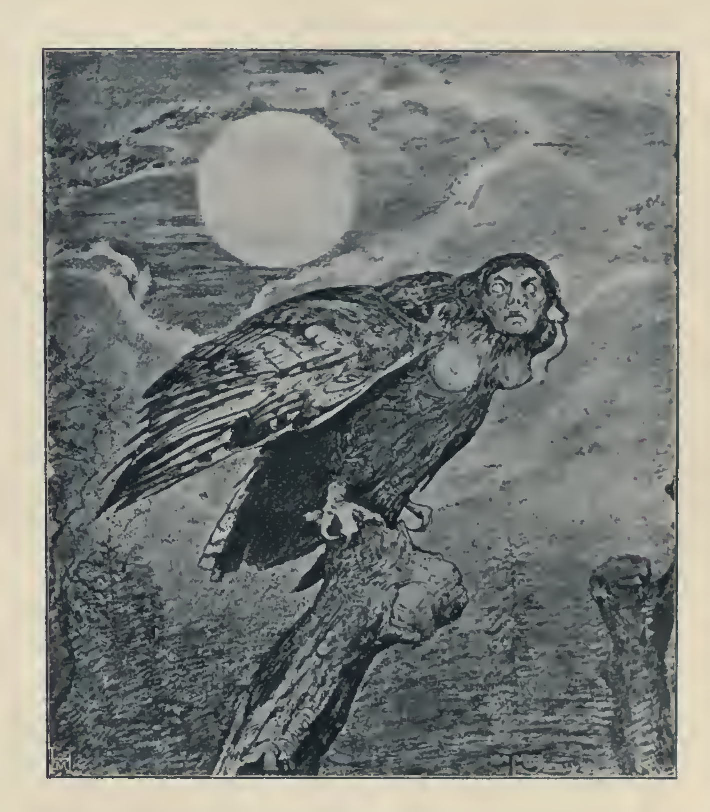
Alle Pflichten waren ihm von Kind auf freiwillige Liebesthaten; er stand zu ihnen immer in dem gesunden, liebenden Naturverhältniss, das von «modernen» Konflikten frei ist. Vor diesen schützte ihn seine ganze Wesensart, welche Ordnung braucht, Ruhe, Bestand. Hans Thoma hat gar nichts Bohémienhaftes, gar nichts von der den Künstlern gleichsam als obligatorisch angehängten Sensationssucht, gar nichts von der nervösen Hast nach dem «Erleben» von heut zu Tage.

Er bestellt, wie ein guter Landmann, seinen Grund und Boden; sät, pflügt, erntet und freut sich dankbar seiner Kraft. Bei schlechtem Wetter zieht er den Wettermantel der Vernunft an, meint: «auch das ist nicht schlimm», und wenn die Sonne scheint, sonnt er sich, der hellen Stunde froh.

Seine ganze starke Subjektivität ist zu seinen Gunsten auf dem Gebiete seines künstlerischen Schaffens in Thätigkeit gesetzt.

Da wirkt und schafft sie geschäftig und lustig, dass es seine Freude ist. Da kommt sein ganzes inneres Leben, der Verstand, das Gefühl, die Phantasie in Bewegung, da ist er beredt, überströmend beredt, da entstehen seine Welten, freudig geschaffen, Freude gebend!

Gesellschaftlich gilt er bei den Oberflächlichen als «schweigsamer Herr». Er scheint aber nur schweigsam, bis er interessirt ist. Im gemütlichen Zusammensein sagt er lustige und ernste Dinge, die man nicht vergisst, neckt und spielt mit Worten, lacht gern und verschmäht die irdischen Genüsse nicht. Er versteht ein gutes Glas Wein und weiss auch die essbaren Dinge zu schätzen, die es in der Handelsstadt Frankfurt, wie Bismarck sagte, immer gibt, «wenn es sie nicht gibt». — Auch dieser Sinn ist bei Hans Thoma nicht zutückgeblieben. Ueberhaupt, er ergreift das Städtische, das Moderne, das Bequeme, wo es ihm dient und gefällt. Es wäre ganz verkehrt, sich Thoma in irgend einer Beziehung als bäuerlichen Menschen vorzustellen, oder als Einsiedler, wie er zu seiner Belustigung oft genannt wird. Er ist ein Feinsiedler mit dem ausgebildeten Geschmack eines Weltmannes, mit dem Maass und dem Tempo des Aristokraten, der von Ueberfluss — wie von Entbehrung — nicht spricht, aber — beides zu nehmen versteht.



Hans Thoma. Harpye

Wird Hans Thoma im Salon von einem Gespräch interessirt, so führt er eine Unterhaltung, welche jene Vielzuvielen überrascht, welche immer noch meinen, man könne ein bedeutender Künstler sein, ohne eine bedeutende Persönlichkeit zu besitzen.

Auf eine gewisse Spanne Zeit kann es hie und da einem Künstler gelingen, durch ein Gemisch von Geschick und Nachahmung zu täuschen, ja zu blenden und die fest zu halten, welche nicht tiefer eindringen.

Aber auf die Dauer wird nur die Kunst lebendig und wirksam bleiben, die das individuelle Leben der Persönlichkeit in sich trägt, das heilige Feuer!

Nicht nur, wenn der grosse Künstler Hans Thoma malt, auch wenn der nur wenn er will schweigsame Herr Professor, Herr Direktor Thoma spricht, — fühlen die, welche fühlen, das heilige Feuer! selbst da, wo er seinen Verstand ins Vordertreffen schickt und sein feines Unterscheidungsvermögen wägen und urtheilen lässt.

Ein Beispiel. Gelegentlich einer Notiz, die er auf der Reise in Basel in der Frankfurter Zeitung las, schrieb er derselben:



«Ihr Blatt enthält eine Notiz über die Internationale Kunstausstellung in Kopenhagen, worin mein Name genannt wird in einer Beziehung, derentwegen ich mich veranlasst sehe, Sie um folgende Berichtigung zu bitten»:

«Der Sachverhalt ist so: In der letzten Zeit, als die Einladungen und Anmeldungen für die Kopenhager Ausstellung schon beendet waren, erfolgte von dort her an mich die Anfrage, ob ich einige Vorschläge machen wolle, welche deutsche Maler man einladen könne, die, weniger bekannt, vielleicht doch für die deutsche Kunst von Interesse sein könnten. Daraufhin bat ich um Einladungen für ein paar Maler, die noch nicht auf der Liste waren, — so dass etwa acht Bilder hinkamen auf meine Empfehlung.»

«Sonst mischte ich mich nicht in die Angelegenheit, ich war ja auch nicht zu Weiterem aufgefordert, und es liegt nicht in meiner Art, etwas zu thun, wozu ich mich nicht berechtigt fühle.»

«Von einer Dame, deren Bilder von „wildester Extravaganz und dazu noch ziemlich unanständig" wären, war keine Rede, und ich besinne mich jetzt noch vergeblich darauf, welchen Bildern einer malenden Dame ich das Prädikat „wildeste Extravaganz" geben könnte — das wäre ja ein Lob, mit dem gewiss mancher unserer malenden Herren zufrieden sein würde. Das Wort „unanständig" brauche ich in Bezug auf die Kunst gar nicht, — ich würde mit demselben etwas so ganz Anderes begreifen als das, was gemeinhin das kunstliebende Publikum damit verbindet, dass die grössten Missverständnisse stattfinden würden. Der Schein, als ob ich Jemand geflissentlich hätte schaden wollen, ist zu hässlich, als dass ich ihn stillschweigend hinnehmen möchte, und da er so ganz unbegründet ist, so bitte ich angelegentlichst diesen Zeilen in Ihrem Blatte Raum zu gewähren.»

So oft solch' ein Schriftstück in der Presse erschien, staunten sogar die Spezialisten der Feder über einen Rivalen, der diese Ausdrucksstärke besitzt und doch für die Hauptsache, die er zu sagen hat, beim Pinsel bleibt.

Hans Thoma geht auf das Wesen der Dinge ein, und seine Erkenntniss hat ihn auf den Höhepunkt geführt, auf dem keine Vorurtheile mehr gedeihen. Er ist ein milder Richter, der so alles Menschliche in Betracht zieht, dass er von der Klarheit seines Urtheils die Schärfe ausschaltet.





H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Händlerin





H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Knabe am Bach





Hans Thoma. Die Faunfamilie

Er raisonnirt nie leise, nie kräftig mit, er wehrt ab, dämpft ab, — nie im Predigerton, — lächelnd — behaglich. — Eine Unterhaltung, ob eine Person gut oder bös sei, unterbrach er mit dem wohlwollenden Einwurf:

«Ach was, gut — bös, bös — gut. Jeder ist einmal so, einmal so, — schon gut, wenn man öfters gut als bös ist.»

Als Hans Thoma nach Karlsruhe zurückkam und Unliebsames aus der Vergangenheit berührt wurde, meinte er:

«Das war nur ein Zufall, und dem Zufall bin ich nie gram. Wenn ein paar dumme Menschen im Vorstand waren, d. h. in der Kunst dumm, dafür mache ich doch nicht alle Karlsruher verantwortlich. Die haben sich halt nicht denken können, dass aus dem Schwarzwald ein Künstler käme. — Der Künstler wird eben geboren, die Natur fragt nicht, ob es in einem Dorf oder in einer Residenzstadt geschehen solle.»

Ueberall dieses sanfte Urtheilen — neben voller Verstandesschärfe und der Fähigkeit feiner Definition.

Als in der Frankfurter Zeitung die Frage über das Verhältniss von Dilettantismus und Kunst aufgeworfen wurde, schrieb Hans Thoma:



«Darf ich es wagen, auch meine Meinung auszusprechen, als Versuch etwas zur Klarheit über diese Sache beizutragen?»

«Vor einigen Jahren schon formulirte ich folgenden Satz»:

«Der Dilettant will mehr als er kann.»

«Das Talent will was es kann.»

«Das Genie kann mehr als es will.»

«Das Talent wäre hier der sich im Gleichgewicht befindliche, sagen wir der normale Künstler. — Dilettant und Genie berühren sich einigermassen, da bei Beiden das Gleichgewicht nicht vorhanden ist. — Beim Dilettanten ist das Können beschränkt, aber das Wollen kann bei ihm recht gross sein — freilich weiss man dies nicht — oder nur er selber weiss es — da er es nicht manifestiren kann.» —

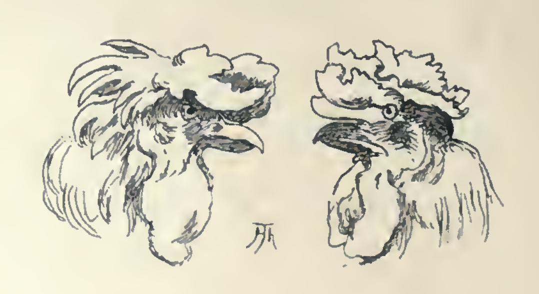
«Beim Genie ist das Können im Uebergewicht — es schafft sich selber die Mittel, in denen sein Wollen sich ausspricht. — Bei ihm kann die Absicht, das Wollen ganz bescheiden sein, das Werk, welches daraus hervorgeht, wird Kraft seines schöpferischen Wesens mehr offenbaren als in diesem Wollen liegt.»

«Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Dilettant und Genie ist die, dass beide die Schranken der Kunstgesetze nicht sehr respektiren, — aber der Dilettant kann sie nicht respektiren, und das Genie braucht sie nicht zu respektiren, weil ja nur das Genie es ist, welches die Gesetze schafft, — immer neu schafft. Uebergänge verschiedener Grade vom Dilettantismus zum Genie sind nicht ausgeschlossen, die Kritik wenigstens, da sie meistens von irgend einem Normalen ausgehen will, hat schon öfters diese zwei Dinge verwechselt.»

«Scharf getrennt sind ja alle drei hier aufgestellten Normen der künstlerischen Thätigkeit nicht, und was sie alle zu vereinigen hat, wenn sie in Bezug auf die Kunst genannt werden sollen, ist die Liebe, die Freude, die sie am Hervorbringen haben müssen, — der Dilettant schon Kraft seines Namens, das Talent in Folge seiner schönen Sicherheit, das Genie aus Freude an den Neuschöpfungen, die es hervorbringt und die ihm selber zu Offenbarungen der Schönheit werden.»

«Wer ohne diese Liebe, ohne dieses eigene Vergnügen Kunstwerke hervorbringen will, ist weder Dilettant, noch Künstler, noch Genie zu nennen, und wenn er nicht ehrlicher Handwerker ist, so ist er ein Fälscher.»

Immer, wenn Hans Thoma das Wort ergreift, kommt diese selbstverständliche tiefe Liebe zur Wahrhaftigkeit zum Ausdruck, die allem Gesagten den warmen glaubengewinnenden Ton der Innigkeit gibt. Diese Innigkeit für den Einzelnen hat sich auch an der frühen herzlichen Pflichterfüllung für seine Nächsten entwickelt. Er erfuhr, dass an Andere gedacht wurde, und lernte an Andere denken, eine Schulung, mit der keine ethische Lehrmethode wetteifern kann. Und diese Innigkeit ist in erster Reihe zur wohlthuenden Macht für ihn selbst geworden. Durch sie hat



er sich vor egoistischer Maasslosigkeit bewahrt und eigenes Leid, eigene Lust, eigenes Begehren eingrenzen gelernt. — Den Zusammenhang mit dem grossen Ganzen fühlen, wie er ihn fühlt, nur um Das verlangen, was Natur und Geschick freiwillig entgegen zu tragen scheinen, und diesem Verlangen nur in ehrlicher Arbeit Ausdruck zu geben, dieser Geistesstandpunkt, diese weise Selbstverwaltung geben Thoma die Ausgeglichenheit, den Frieden, die aus seinem Wesen, aus seiner Lebensführung, aus seinen Werken sprechen. Nicht an Subjektivität, nicht an Intimität fehlt es Hans Thoma. Seine Subjektivität hat aber den grossen Horizont, wie ihn seine Landschaften haben, sie hängt sich nicht an Einzelheiten, an Nüancen der Nüancen, sie umfasst ohne Sentimentalität das Lebendige mit thatund malkräftigem Gefühl.



Hans Thoma. Schwarzwaldthal

«Gefühl ist Alles!» auch in der Kunst. Die Farbensymphonie allein thut's nicht; das haben die sogenannten Neuerer an sich erfahren. Die haben überhaupt erfahren, welche schlechte Dienste ein Verstandes- oder Prinzip-Recept dem künstlerischen Schaffen erweist. Auch die Natur ist spröde und gibt den Menschen mit den Malprinzipien keine Gegenliebe. Ihre Schönheit will durch die Empfindung entdeckt, und mit Hilfe des Könnens für die Bildgrenze erobert sein. Es hilft Nichts, verstandesgemäss den Entschluss zu fassen zur Natur zurück zu kehren, es genügt nicht mit ihr auf dem Besuchsfuss zu stehen, man muss ihr vertrautes, hingebendes, begeistertes Kind sein, um ihr in's Herz zu sehen.



Hans Thoma. Mamolshain im Taunus

Nur die innere Bewegung gibt dem künstlerischen Schaffen die Seele, macht es zu einem solchen.

Diese innere Bewegung, welche von den Erscheinungen in ihm hervorgerufen wird, zählt zu den Glücksgütern Hans Thoma's. Sie bringt ihm die Stimmungen, den Aufschwung, die jugendliche Schaffenskraft, welche leere Menschen in äusseren Ereignissen und Erregungen suchen, sie gibt ihm auch die Unabhängigkeit von den Menschen.

Es macht still und stark, einen Schatz zu eigen zu haben, den Niemand nehmen, den Niemand geben kann, der das Leben mit freudiger Arbeit, mit freudigem Gebenkönnen erfüllt, — ein souveränes Bewusstsein, das vom Menschendienst befreit und durch diese Unabhängigkeit einen unbewussten Stolz gibt, der Nichts mit dem banalen Stolz der Beschränktheit zu thun hat.

Das geistig Lebendige, welches Thoma bei Goethe das «Unerschöpfliche» nennt, wie das in Thoma spielt, lacht, singt und erkennt, dafür möchte ich einige kleine Proben aus seinen Widmungen und Briefen anführen:

An die Engelswolke schrieb er als Festgeschenk:

«Aller Weihnachtswünsche Ziel:
Kleine Gaben — aber viel!»

Als Widmung in die Federspiele:

«Es ist kein Widerspruch den Ernst des Lebens führen,
Die Kunst zum heit'ren Spiele führen!»

Einem jungen Maler in's Album:

«Wer sein Bild recht fertig lernt denken,
Der mag mag sich viel Oelfarb' und Pinselstrich' schenken.
Doch schön auch, wenn im Suchen, im Chaos, im Wühlen
Vorhergeschautes hindurch sich lässt fühlen.»

* * *

«Der Verstand ist es, der immer thätig zu sein hat beim Entwerfen, Aufbauen und Vollenden des Kunstwerks, er hat sogar so verständig zu sein, sich immerfort vom lebendigen Gefühl leiten zu lassen.»

* * *

«Ohne Glauben kein geistiges Schaffen! Verlange aber nur nicht, dass der Schaffende gerade das glaubt, was du glaubst.»

* * *

«Viel mehr als die Leichtsinnigen verderben die Schwersinnigen an der Kunst.»

* * *

«Mit Theorien kann man jede Kunst lahm oder todt hetzen.»

* * *

«Schlechte Kunsttheorien sind sündhaft, aber auch gute Theorien hemmen den schaffenden Geist.»

* * *

«Nur, wer die Kunst lieb hat, darf Kunstrichter sein.»

* * *

Aus einer Rede auf dem Kostümball der Künstlergesellschaft in Frankfurt a. M., im Winter 1898 gehalten:

«Die Kunst ist eines der Elemente im Menschenleben, welches Alle ohne Unterschied einladen darf, — die Kunst kennt weder Parteien noch Standesunterschiede, — denn sie hat ihren Ursprung in denjenigen Tiefen der menschlichen Seele, vor welchen wir Alle gleich sind. Das bunte Kostüm, das der heutige Abend uns zeigt, soll uns ein Bild davon sein, wie die frei waltende Kunst sich ihre Liebhaber und Jünger erwählt, ganz, wie sie will, aus dem Palaste wie aus der Hütte, aus der Mansarde wie aus der Belletage, aus Stadt und Dorf und aus allen Völkern. Die Kunst ist ja so allgemein menschlich, wie es die Freude, der schöne Götterfunke, ist, — ja, sie ist der Freude verwandt, und ihr Zauber vermag sogar manchen Schmerz zu versöhnen. Ihr hoher Sinn ist auf Versöhnung gerichtet. Sie vermag uns loszulösen von der schweren Wirklichkeit, sie versöhnt

uns damit, indem sie uns dieselbe geistig leicht in reinem Schauen darbietet. Heiligen Ernst im Herzen und Fröhlichkeit in allen Sinnen, so ist das Wesen der Kunst, so hat Gott dem Menschen die Kunst geschenkt.»

* * *

«Die Kunst ist eine Gabe, von den Göttern den Menschen geschenkt, darum mäkelt doch nicht so viel an ihr; habt sie lieb, so werdet ihr sie erkennen.»

Alle diese Aeusserungen Hans Thoma's sind Geist von seinem Geist.



Hans Thoma. Monte Baldo

Am Abend seines 60. Geburtstages, der in der Handels- und Goethestadt Frankfurt a. Main von einem grossen Kreise dankbar und begeistert gefeiert wurde, zu dessen Andenken Bildhauer J. Kowarczik die Thoma-Medaille prägte, hielt Professor Dr. Henry Thode einen Festvortrag, in welchem er die künstlerische Bedeutung und Thätigkeit Hans Thoma's mit Wärme und Ueberzeugung zu schildern suchte. Nach diesem Vortrag vereinigte sich der Freundeskreis zu einem gemüthlichen Zusammensein, — die Ansprache Hans Thoma's an diesem Abend ist eine solche Offenbarung seiner Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit, ein solch echtes Dokument seines Wesens, dass sie nicht in einer Festschrift versteckt bleiben darf.

Diese unmittelbare Mittheilung aus der hochgestimmten Stunde ist von einer reinen geistigen Schönheit, ihrer sollen möglichst Viele theilhaftig werden.

Sie lautet:

«In der Stunde, während mein Freund Thode über meine Arbeiten sprach, sass ich zu Hause. — Da kamen mir nun auch mancherlei Gedanken — z. B. dachte ich, warum hat denn die Kunst so viel Bedeutung, warum macht man sich so viel daraus? — sie ist doch eigentlich nur ein frohes geistiges Spiel, welches der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt. Dadurch hat er seinen Lohn schon vorweg, und er soll der Welt nur dankbar sein, wenn sie ihn nicht stört in seinem kindlich egoistischen Gebahren, — ihn nicht von seinem Maltrieb ab- und wegzieht zu anderen Pflichten.»

«Aber die Welt kümmert sich doch gleich darum, was er macht — sie lacht wohl auch, dass er so seine Zeit vertrödelt, dass er nichts macht, was sie brauchen kann, sie ärgert sich auch wohl über ihn, dass er sich nicht in's Joch spannen und es somit gleichsam besser haben will als viele andere. — Aber sie sieht ihm doch zu — und solche, in denen der Spieltrieb nicht ganz erloschen ist, finden, dass das, was der Künstler so für sich macht, ein ganz schönes Spiel ist, und sie sagen: „Ei seht einmal her, das, was der macht, ist etwas Schönes — so würden wir es auch machen, wenn wir Geduld und Zeit zu solchem Thun hätten" — und indem sie es schön nennen, bezeugen sie, dass sie Antheil nehmen an seinem Schaffen, und es findet sich wohl endlich, dass das, was Unsinn schien, doch Sinn hat — Manches, was Schein schien, doch auf eine Wahrheit hindeutete.»

«Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnissvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt, — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Nothwendigkeit hervorgeht, — und wir empfinden diese nothwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns Allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unseres Gefühlslebens seinen Ursprung hat.»

«Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben nothwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen. — Ein Hauch der Versöhnung begleitet sie, und was der Wille heftig fordert und erkämpft im Leben, das schweigt vor ihr, vor ihrem stillen Schauen, vor ihrem stillen Lauschen. Wir werden dem ähnlich, was man sich unter Göttern denkt — die Ruhe kommt, die alle Angst des klopfenden Herzens verscheucht — die grosse Gelassenheit. Ja, wenn sich die Kunst so recht in ihrer Erhabenheit würde zeigen können, so wäre der Friede in der Welt hergestellt, aber sie ist ja auch nur menschlich, Schwächen mischen sich ein — Verzeichnungen u. dgl. mehr. — Aber auch mit der kleinen Abschlagszahlung, die die Kunst uns bietet zu einer Erhebung in reinere Höhen, in friedlichere Tiefen, dürfen wir zufrieden sein — und so begrüssen wir sie gerne, wo sie uns nur etwas von ihrer Hoheit offenbart.»

«Die Kunst steht über den Gegensätzen, welche der Kampf um's Dasein geschaffen hat — ein friedliches Element — und so lieben wir das kindliche Spiel, aus dem sie hervorwächst.»

«Indem ich denke, dass wir heute zusammen ein Fest feiern, welches der Kunst gilt, befreie ich mich von dem Drucke, den das Gefühl in mir hervorbringt, man wolle mich meiner sechzig Jahre wegen, in denen ich so im Ganzen mich bürgerlich anständig betragen habe und meist zu meinem eigenen Vergnügen gemalt habe, persönlich feiern. Es gelte der Kunst, dass wir heute froh beisammen sind — da schüttle ich allen Jubiläumsjammer ab und will gern der Fröhlichste unter Ihnen sein. Gerne vergesse ich da das De- und Wehmüthige, welches alles Persönliche empfindet, wenn es zu sehr an's Tageslicht gezogen wird, gerne vergesse ich, dass es wohl übertrieben ist, mich zu feiern, und dass ich dem Erbtheil gegenüber, welches mir vor sechzig Jahren auf die Welt mitgegeben wurde, als ich im Bernauer Thal in der Wiege lag, lange nicht genug geleistet habe. Die Natur hat mir gute Augen zum Sehen und Schauen mitgegeben, von den Eltern erbte ich Ausdauer im Arbeiten und Geduld, das grosse Erbgut der Armen, wenn sie es richtig zu gebrauchen lernen; als besonderes Muttererbe wurde mir ein reicher Schatz von Phantasie und Poesie, in den einfachen Grundformen, wie sie noch im Volke leben — meine künstlerische Erziehung war geradezu glänzend, die Dorfschule mit ihren Anforderungen war mir leicht und liess mir viel Zeit, all' das Licht und die Farben zu sehen, welche der Wechsel der Tageszeiten



Hans Thoma. Schwarzwald

hervorbringt. Was hatte ich für Zeit, in die Wolken zu schauen, von den Höhen in's Thal hinunter und hinauf zu den Bergen, wo die Schatten mitzogen — das Alles sah ich so deutlich, schon lange vorher, ehe ich daran denken konnte, solche Sachen zu malen. Diese Vorschule des Sehens dauerte bis in mein zwanzigstes Jahr, dann erst kam ich in die Kunstakademie, und nachher quälte ich mich Jahre lang, Geschautes mit Erlerntem zu vereinigen.»

«Dem mir gewordenen Erbe und der günstigen Erziehung nach müssten meine Bilder so sonnenklar gut sein, dass niemals ein Zweifel hätte auftauchen können, dass sie diess nicht seien — und so stehe ich den Freunden, die so freundlich meinen 60. Geburtstag feiern, etwas verlegen gegenüber.»

«Aber es ist ja doch die Liebe zur Kunst, die wir Alle gemeinsam haben, das Suchen nach ihrem reinen und vollen Ausdruck, das uns Allen angelegen ist, welche uns heute vereinigt, und welche mir Ihre so freundliche Theilnahme eingetragen hat, — Ihre Theilnahme, für die ich Ihnen Allen herzlich danke.»

«Da wir Deutsche sind, freuen wir uns auch, wenn wir in der Kunst Spuren von dem finden, was wir als unser Eigenstes erkennen, und die Kunst kann sehr gut eine Antwort sein auf die Frage: Was ist deutsch? Sie kann ebenso gut, wie die Sprache, ein Band unserer Gemeinsamkeit sein, wenn auch nicht des Denkens, so doch unseres Fühlens.»

«Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloss eine Prunk- und Luxussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie auch dadurch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, dass sie dies auch bleiben wird.»

«Die deutschen Herzen können auch in der Kunst hoch schlagen, und aus ihnen kann erst recht der innerlich gegründete und gefestigte Prachtbau grosser Kunst hervorwachsen.»

«Die deutsche Kunst, sie blühe und wachse!»



So sprach der deutsche Mann, der echt deutsche Mann, von dem man sagen kann:

«Der ist in tiefster Seele treu,
Der die Heimath so liebt, wie Du!»

Er liebt sie, und er beschenkt sie; mit unvergänglichen Gaben schmückt er sein grosses Elternhaus, er gibt ihm unvergängliche Bilder friedlicher Stätten, friedlicher Menschen. Nicht menschenverwundende Kämpfe hat er geschildert, nicht Verzweifelte, nicht Schlachten, warum sollte er in der Kunst verewigen, was ihm im Leben weh that? Seine Geschöpfe sind alle zufrieden, glücklich, im Wachen wie im Träumen.

Er hat auch keine Standesmenschen gemalt, welchen man ihre Stellung und ihre Nerven ansieht, auch keine weltlichen Damen, welche der Eleganz des Tages ihre Zeit geben, auch keine Heute-Schönheit, — er hat nur Menschen aus dem Volke oder Menschen aus seinem Kreise gemalt, solche, die sich zum Volke gehörig fühlen im natürlichen Sinne, die thätig sind, — solche, die das Gestern, das Heute und das Morgen ernstlich betrachten, eigentlich lauter thätige Menschen.

Die Müssigen führte ihr Geschmack nicht zu ihm. Er hätte sie auch nie zu ihrem Wohlgefallen gemalt, er hätte sie lieblos gemalt mit der leisen Satire, die er auch in dem Geheimschatz seiner Kräfte hat. Er nimmt sie nie muthwillig, nur im Fall der Nothwehr in Gebrauch, und würde ungern sehen, dass eine, noch so witzige, öffentlich bekannt würde.

So darf ich sie in diesem ehrlichen Porträt, das ich von dem Menschen Hans Thoma geben möchte, nur andeuten; sie diene seinem überwiegenden, immer obsiegenden Wohlwollen zur Folie. Er ist sein Leben lang «viel mehr gut als bös» gewesen und hat das Bössein durch Mangel an Uebung wohl verlernt. Es geht desswegen seiner Güte nicht an Festigkeit ab, er ist ein weiser Beherrscher seines Charakters. Wenn er mit diesem Charakter auch kein grosser Maler wäre, er wäre ein grosser Mensch, — auch dann, wenn es von der lauten Welt nicht bemerkt würde. Er hätte in der Stille gewirkt, wie seine Ahnen gewirkt haben. Das beruhigende Gesetz von der Erhaltung der Kraft innerhalb der Menschheit hätte schon irgendwann einen ganzen Mann, mit Allem ausgerüstet, was zum Grosswerden und zum Grosswirken nothwendig ist, von der Schwarzwaldhöhe in's Thal geschickt.



Hans Thoma kam zu einer Zeit in das Thal der lauten städtischen Welt, in welcher die Kultur scharf formulirte Ansprüche an Jeden stellte, in welcher der Schulgang, die Zeugnisse, ja die Herkunft als massgebend galten, in welcher man mit der Hilfe von Vettern und Basen, von Professoren und Direktoren einen Platz suchen und diesen mit Selbstverläugnung behaupten musste. Hans Thoma that Nichts dergleichen. Er wusste Nichts von Protektion, Publikum und Kritik. Er entdeckte sich — vor diesen — und blieb bei sich.

Er ist in dem Zeitraume von vierzig Jahren, den er bewusst in der Kulturwelt verbrachte, von seiner Zeit kaum beeinflusst worden.



H. Thoma pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Lautenschlägerin

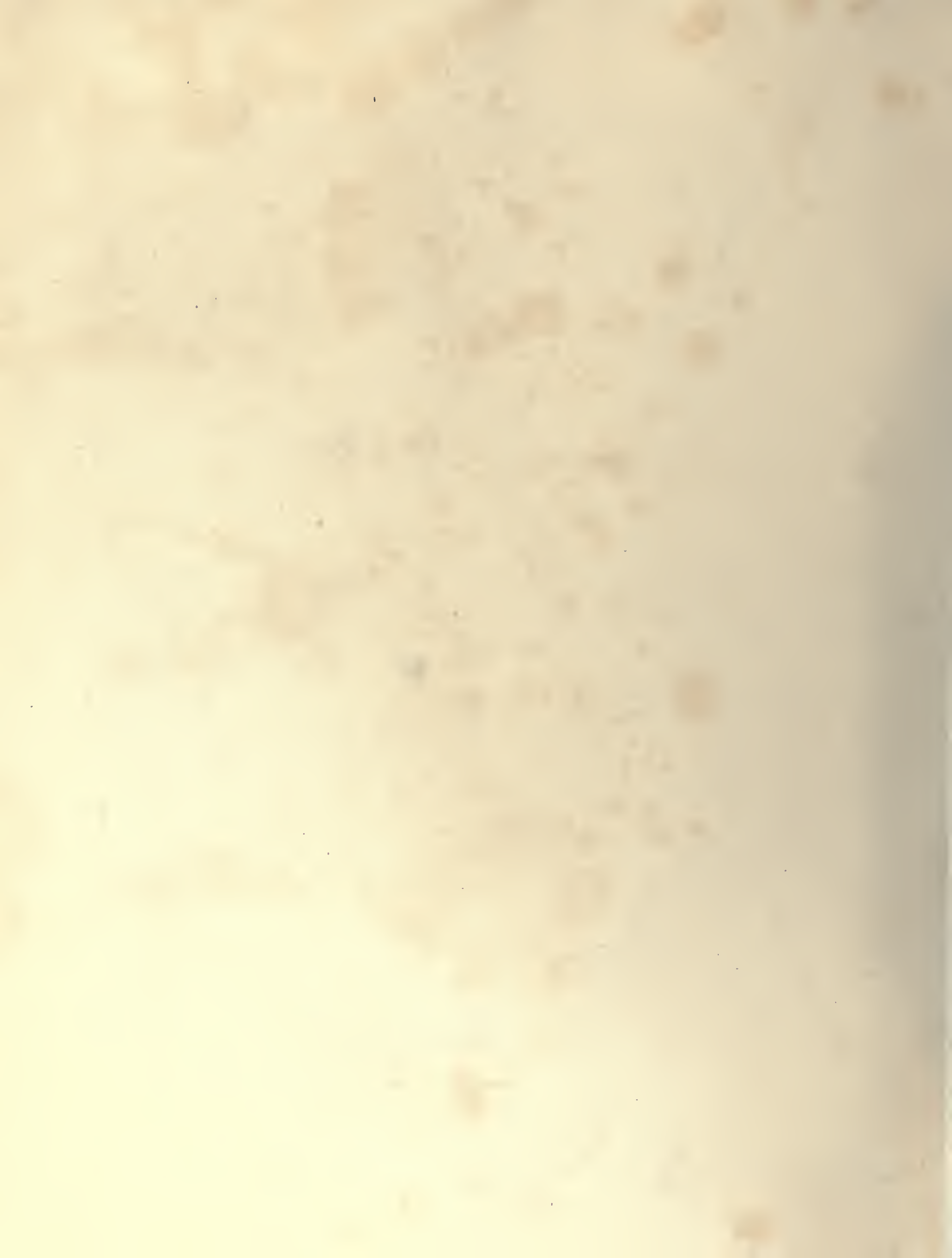




H. Thoma pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Parkansicht aus einem Fenster



Er fand zu wenig Verwandtschaft und war gezwungen, bis zu Dürer zurück zu gehen, wenn er die Hilfe der Ermuthigung brauchte. Nicht von der Kunst seiner Zeit ist Thoma beeinflusst worden, sondern er wird die Kunst seiner Zeit beeinflussen. Wie Bierbaum von ihm sagt: «Er ist ein Glücksfall für diese altgewordene Zeit, die das Spielen leider verlernt hat. Er gehört zu den Vorbildern ihres Verjüngungstriebes.» Sein Dasein ist ein leuchtendes Zeugniss, was der Mensch aus der Natur und aus dem Gefühl empfangen und im Leben wie in der Kunst ausgestalten kann.

An diesem Zeugniss seines Daseins liesse sich erläutern, wie wahre Bildung sich entwickelt, wie wenig der Mensch erhält, ja, wie er verarmt, wenn seine Gedanken mit Fremdem beladen, nicht



Hans Thoma. Bernau-Oberlehen

selbstthätig werden und wenn Geist und Herz nichts Eigenes zu pflegen — und zu ernten haben. Es gibt ein kleines Buch von dem grossen Deutschen Karl Hillebrand, «Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers». Da stehen folgende Sätze drin:

«Worum handelt es sich in der That für den Künstler der Zukunft? Durch vollkommene Durchbildung, seelische wie technische, der Mittel der Kunst so Meister, der Grenzen der Kunst so sicher zu werden, dass er dadurch wieder zur Freiheit gelangt, die Natur unbefangen schauen und wiedergeben könne.»

«Man wird nicht leugnen können, dass auch unsere Kunst eines Mannes bedarf, der, wie unsere Dichter, die Natur wirklich lieb habe und zugleich verstehe, der sie mit künstlerischem Blick erfasse und sein Handwerk so gelernt habe, dass er das Erfasste wieder bilden könne, oder wie der Meister selber in seiner unnachahmlichen Einfalt und Präcision sagt»:

„Der hätt' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu schauen Manches klar und rein
Und wieder Alles zu machen fein."



Hans Thoma. Die Briefschreiberin

«Dass aber gerade unsere Zeit und unser Deutschland berufen und gemacht scheine, einen Künstler hervorzubringen, der zugleich naiv und gebildet, ernst mit seiner Kunst und doch heiter, sicher und überzeugt, unabsichtlich, mächtig wäre, der er selbst zu sein wagte, das wird wohl Jedem ein lieber Gedanke sein. Ein lieber, aber auch berechtigter? Mich will es dünken: ja, auch ein berechtigter.»

Ist es nicht, als hätte dieser feine Kunst- und Menschenkenner Hillebrand, der aus einer internationalen Schulung heraus die Kulturwerthe und die Naturwerthe wahr und weise zu schätzen verstand, in diesem Wunsche die Natur Hans Thoma's vorgefühlt?

Ein königlicher Reichthum ward Hans Thoma als Mitgift der Natur zu Theil. Wie herzlich dankbar er ihr ist, spricht sich in seiner Geburtstagsrede aus. Er ist ihr so dankbar, wie seiner Mutter.

Mit wahrer Liebe spricht er von seinem Bernau, das er das Thal der tausend Freuden nennt; mit stiller stolzer Freude schreibt er an sein Bild:

«In diesem Thal, auf diesen Höh'n
Hab' ich zuerst die Welt geseh'n!»

Schon vor Jahren schenkte er dem Bernauer Liederkranz eine Fahne, auf die er, des Gesanges der Heimath gedenkend, die heilige Cäcilie malte und die er mit der Inschrift schmückte:

«In treuer Erinnerung an die Heimath und an die Jugendzeit widmet dies Bild Hans Thoma.»

Die Bernauer feierten und feiern ihn als den Ihren. Als er im Jahre 1898 die Sommermonate dort verbrachte, zogen sie mit der von ihm geschenkten Fahne vor sein Haus und sangen ihm da die alten Lieder, die er als Schwarzwaldjunge in der Märchenstille seiner Jugendzeit so gern gehört. Jetzt ist er ein Grosser im Vaterland, der diesem Vaterland unvergängliche Gaben bereitet hat! Jetzt ist er Einer von den Auserlesenen, die mit warmem Herzen und tiefen Gedanken die Quelle ihrer Kraft, ihrer Freiheit, ihres Glückes in ihrer Kunst besitzen! So sieht es in dem Galleriedirektor in Karlsruhe aus. Er ist nicht in die Stadt Karlsruhe eingeschlossen, er ragt um Meisterhöhe über sie

hinaus und gehört jenem grossen, unbegrenzten Vaterland, das so weit reicht, so weit man echte Kunst liebt. Und Jenen, welche die echte Thoma-Kunst lieben, wollte ich die Persönlichkeit ihres Schöpfers näher rücken, Jenen, welche ihn gern persönlich kennen lernen möchten.

Er schrieb mir einmal über ein solches Porträt seiner Persönlichkeit:

«Sehr freut es mich, dass dieses Porträt dazu angethan ist, die Sage von dem bis zu seinem fünfzigsten Jahre auf Erfolg wartenden, unglücklichen Manne zu zerstören. Was müsste das für ein Tropf sein, der so lange wartet und nicht schon in der Jugend alle Blumen, die das Leben uns bietet, zu pflücken und zu geniessen versteht.»



Hans Thoma. Porträt

«Ein Künstler kann ein solcher Mensch nicht sein, vielleicht ein Beamter, der sich durch endliche Beförderung aus seinem Sklavenjoche heraussehnt.»

«Ich war meiner Lebtag eigentlich ein fröhlicher Mensch, wie es auch meine Mutter war, und dass ich mit dieser angeborenen Fröhlichkeit nicht renommirte, daran war eine gewisse Klugheit und auch Bescheidenheit schuld, vielleicht auch ein wenig Scheu, ein wenig — nenn' ich es Aberglaube —, die Götter nicht zu reizen. — Es hat es ja Niemand gewusst, welch' ein Jubelgefühl meine Seele erfüllte in den Tagen, in denen ich von Bernau nach Karlsruhe, von Karlsruhe nach Bernau mit erschrecklich wenig Geld in der Tasche wanderte — jetzt noch erinnere ich mich freudig an solche herrliche Stunden, in denen ich, erfüllt von seligem Schauen, von Freiburg aus über die Berge heimkehrte.»

«Es ist für mich ein beruhigendes Gefühl, von Jemand porträtirt zu sein, der mich gut kennt.»

«Das Porträt ist warm im Ton, und wem thäte Wärme nicht wohl.» —

«Ich glaube, dass auch Solche, die mir fremd gegenüber stehen, daraus sehen können, dass man diesen . . . . . doch ganz gern haben kann, wenn er auch so und so ist . . .»

«Das soll man auch daraus lesen, nicht wahr? und man soll es aus jedem Porträt lesen können.»



Medaille zur Feier des 60. Geburtstages Hans Thoma's von *A. Kowarczik*

«Das ist die richtige Schmeichelei, die künstlerische Thätigkeit ist schon an und für sich Schmeichelei. Man sieht den, den man malen will, recht an, man lernt ihn kennen, und die Saiten der eigenen Brust tönen, es wird ein menschliches Verhältniss daraus, wir sehen ein Stück von uns selber wieder, wir sehen den Menschen.»

«Sogar, wenn das Porträt eine schiefe Nase oder Augenverzeichnung erhält, kann es doch gut sein.»

«Der Photograph hat in seinem Apparat kein Herz, — der ist objektiv und macht Niemanden das Herz warm.»

«So danke ich dem Maler seine Wärme und Liebe, die zwei Elemente, aus denen unser Leben besteht.»

Wärme und Liebe, es sind auch die zwei Elemente, welche der Kunst Hans Thoma's das Leben, das unvergängliche Leben geben.

Dieser Lebenssegen, den er ihr aus seinem Herzen mitgibt, ist wohlthuend, ist friedlich.

In dem gegenwärtigen Kampf um's Dasein und um's Dagelten, welcher selbst in die Kunstentwicklung bestimmend eingreift, wirkt eine so einfache, natürliche, wahrhaftige Kunst, wie die Hans Thoma's, wie eine Friedensgabe.

Sie kommt aus der Seele eines Menschen, der die geheimnissvolle Tiefe, den unerbittlichen Ernst des Lebens weiss — und mit «seinem farbigen Abglanz» spielt. Lächelnd sagt er:

Räthsel auf der Welt,
Schwere Räthsel noch so viele;
O Mensch, geh' dran vorbei
Lass sie in Ruh' und — spiele!
Hans Thoma

Wer die Kunst von Hans Thoma lieb hat, dem erschliesst sie in diesem räthselvollen, kampfreichen Diesseits eine neue, schöne, schmerzlose, friedliche — also eine bessere Welt.







